la alegría y la beatitud, y no como una libre decisión ni como un deseo. Pero lo que hay que subrayar aquí es la aparición de esta «causa exterior», enamorada de sí misma, a la vez objeto y motor del amor spinozista. Para revelar cómo el movimiento amoroso de la *alegría* es una identificación de sí mismo con Dios *(sive Natura):* no por el repliegue cartesiano hacia una subjetividad de dominio, sino por la inmersión gozosa del entendimiento en un objeto o en una causa infinita felizmente enamorada de sí misma. «... En qué consiste nuestra salvación o felicidad, o sea nuestra libertad; a saber: un constante y eterno amor a Dios, o sea en el amor de Dios hacia los hombres... Pues en cuanto se refiere a Dios, es una alegría [...] acompañada por la idea de sí mismo» *(laetitia concomitante idea sui)* [36].

Si no hay más que conocimiento, este conocimiento es un amor —un amor intelectual, *amor intellectualis*— que relaciona el sí mismo (cuyo cuerpo no hay que olvidar) con Dios. Sólo así el conocimiento puede conducir al horizonte ético: al gozo del *salus.* De la *ratio diligendi* tomista al *amor intellectualis* spinozista parece que se ha producido una verdadera transformación, la de la teología en ética. Sin que por ello el amor se borre de la lógica cuando ésta no renuncia a la felicidad: al gozo. Un gozo discreto en Santo Tomás, manifiesto e innovador en Spinoza.

El resto no es más que imaginación, fantasmas, fábulas que despliegan los callejones sin salida —las delicias— del amor.

[36] *Ibid.*, pp. 589-90.

V

DON JUAN O AMAR PODER

LA SEDUCCIÓN MASCULINA

Venido de la sombría y calurosa tierra de España (*El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina data de 1630), atraviesa la ligereza del aire y de la voz italiana (*Convitato di pietra* de Cicognini, 1650) y dirige a las mujeres y al cielo (como debe ser en la dulce Francia: *Don Juan* de Molière, 1665) guiños tan irónicos como fascinados: don Juan seductor, malvado, ridículo, irresistible, es sin duda la figura más perfectamente ambigua —la más perfecta— que nos haya legado la leyenda occidental a propósito de la sexualidad masculina. Ha habido que esperar hasta Mozart, que en 1787 crea en Praga su ópera bufa *Don Juan*, para que la temible seducción del noble español se libere de la condena moral que la ha acompañado, probablemente desde su nacimiento, en la calurienta imaginación de los oscuros precursores de Tirso de Molina, y encuentre en la música el lenguaje directo del erotismo amoral. Puede entonces resonar en el mundo entero como un himno a la libertad. *«Pèntiti, scellerato. / No, vecchio infatuato! / Pèntiti. / No. / Si. / No.»*

Sin embargo aquí no nos interesa el alcance social y político de don Juan, que anuncia la Revolución francesa. ¿No es su ateísmo *una* posible consecuencia de su erotismo? Más intrínsecamente pertinente para nuestro tema es la posición de Kierkegaard [1], que aclara la musicalidad esencial de este erotismo: la «genialidad eroticosensual» procedente (según el filósofo danés) del cristianismo es esta «abstracción» suprema que sólo puede expresarse por medio de la música.

Pero ¿qué es lo que hace correr a don Juan? ¿Qué busca? Y, recíprocamente, para su desgracia y desamparo, ¿qué es lo que atrae a las mujeres hacia él? Y finalmente, ¿qué es lo que reúne en torno a don Juan a esos hombres que se imaginan, se desean y se comportan *como* si fueran él? Tres preguntas que suponen tres objetos de amor diferentes, y que aclaran quizá tres aspectos de la seducción masculina.

[1] «Les étapes érotiques spóntanées ou l'érotisme musical», en *Ou bien... ou bien*, París, Gallimard, 1943.

NARRACIÓN Y MÚSICA: MORAL E INFINITO

Hay como mínimo dos maneras de entender las aventuras de don Juan. La primera consistirá en intentar captar su sentido tal como lo cuenta el narrador, Molière por ejemplo, o Lorenzo da Ponte (para el libreto de Mozart). La segunda prestará más atención a la virtuosidad de la prosa de Molière (*Don Juan* es su primera obra escrita en prosa), el júbilo ligero, lúcido y de una autenticidad indestructible propio de la música de Mozart, en fin, a la risa, a su tonalidad cómplice y liberadora que acompaña las hazañas del seductor. ¿Dónde se coloca el analista? El que Freud no amara la música, y ocurriera lo mismo con Lacan, sugiere más bien la necesidad, para los modernos, de prestar atención a las dos direcciones que constituyen el mito de don Juan: el sentido y la seducción, el «mensaje» y el virtuosismo.

Si se despoja a esta historia de los efectos estilísticos para no dejarle más que la expresión del sentido global, el punto de vista del narrador es el punto de vista del moralista, es decir de la víctima: en este caso, de la mujer seducida. Esto se pone de manifiesto si se decide, por una elección equivocada y en realidad difícil de mantener rigurosamente (hasta tal punto para los ciudadanos del siglo XX don Juan está intrínsecamente constituido por la música de Mozart), leer el libreto de Da Ponte olvidando la música de Mozart. La fatuidad del seductor aparece entonces sin ningún género de dudas: don Juan no es más que un libidinoso enardecido, pretencioso, que abusa de la debilidad de las mujeres y del pueblo, más excitado cuando otro hombre se codea con la amante deseada (Mazetto con Zerlina, o Leporello en torno a doña Elvira en la famosa escena del disfraz), deseoso de conquistar porque es incapaz de retener. Pero basta con hacer que sobre esta historia edificante, surgida de una moralidad medieval en descomposición, resuene la música gozosa y majestuosa de Mozart para que el punto de vista cambie y que en lugar de la reivindicación desabrida de la víctima resuene el puro goce de un conquistador, por supuesto, pero de un conquistador que se sabe sin objeto, que no lo quiere, que no ama el triunfo ni la gloria en sí, sino el paso de ambos: el eterno retorno, al infinito.

No simplemente el infinito numérico, con el que disfruta su criado contable Leporello (*«In Italia seicento e quaranta, / in Germania, duocento e trentuna, / Cento in Francia, in Turchia novantuna / Ma in Ispagna son già mille e tre»*): por malicioso que sea el placer de esta cuenta, no capitaliza en suma más que el sadismo de reducir a números a las poseídas por una pasión que, para el Amo, no es una cuenta sino un juego. El infinito que revela la música de Mozart es precisamente el de un juego, el de un arte, desapasionado. En las antípodas del romanticismo,

el don Juan de Mozart disfruta elaborando una combinatoria. Estas esposas son marcas (retengamos este término) de su construcción: aunque las desea no la inviste como objetos autónomos, sino como jalones de su propia construcción. ¿Quiere esto decir que, como Narciso, no hace más que amarse indefinidamente a través de los fantasmas deseables en los que cree ver mujeres? No exactamente. El don Juan musical se ha alejado del universo ctónico del narcisismo mórbido, pero sin investir un objeto. A partir de una panoplia de amantes y esposas, multiplica su universo, hace de él un politopo. Don Juan es musical precisamente porque no tiene Yo. Don Juan no tiene interioridad; tal como nos lo presentan sus andanzas, sus fugas, sus estancias tan mútiples como insostenibles, es una multiplicidad, una polifonía. Don Juan es la armonización de lo múltiple. Pero no hay que llegar demasiado deprisa a la conclusión de que se trata simplemente de un Narciso paranoico. La proposición no sería cierta más a condición de volverla del revés: don Juan *triunfa* allí donde el paranoico fracasa. Consigue conquistar a las mujeres, desafiar a Dios, construirse una existencia como se construye uno una ópera bufa, por ejemplo. Don Juan *puede*. El donjuanismo es un arte, como lo fue en una determinada época la aristocracia o el dandismo [2].

MOLIÈRE: ¿ES EL IDEAL REALMENTE CÓMICO?

Esta diferencia entre el don Juan visto por la víctima y el don Juan que estalla en la propia alegría del seductor que se puede observar en el juego entre el texto y la música de la ópera de Mozart es sin duda menos clara en el texto del *Don Juan* de Molière. El medio del arte es aquí el lenguaje, y él sólo asume la expresión, el sentido y la hazaña de la seducción. Hay que destacar la frase ritmada, poética, toda ella en verso blanco y tejida de alejandrinos, de esta primera comedia en prosa escrita por Molière. Hay que recordar la riqueza de las enunciaciones: irónica, aristocrática, popular, trágica, que anuncia no sólo el talento del autor, sino también la plasticidad del héroe, hecho de múltiples registros, de diversas capacidades, artista, comediante si se quiere, «hombre orquesta» *avant la lettre*. Molière, seducido a su vez, o así parece, por el «gran señor y hombre malo», ¿lo condena o lo absuelve? ¿Por qué *Don Juan* es la única obra que el célebre actor no publicó en vida? ¿Por miedo a los devotos? ¿O por haberles hecho concesiones? Pues, cómo no encontrar simpático, en el propio significado (por no hablar del significante), a este

[2] Cf. Domna C. Stanton, *The aristocrat as art*, Columbia University Press, 1980. La autora sostiene que una cierta concepción de la experiencia interior, propia desde el hombre honrado del siglo XVII al dandy, es, de hecho, un equivalente del arte.

don Juan que besa la mano negra de Charlotte, que responde con nobleza ante sus iguales, don Carlos y don Alonso, los hermanos de Elvira, o que declara no sin franqueza: «Me gusta la libertad en el amor, ya lo sabes, y no podría decidirme a encerrar mi corazón entre cuatro paredes. Te lo he dicho veinte veces, tengo una inclinación natural a dejarme llevar por todo lo que me atrae. Mi corazón pertenece a todas las mujeres bellas, y ellas son las que tienen que tomarlo sucesivamente y retenerlo mientras puedan» (acto III, escena V). Se puede suponer, sin temor a equivocarse demasiado, que el impertinente Molière no era indiferente al que declara creer sólo que «dos y dos son cuatro» (acto III, escena I). Semejante positivismo revela que ninguna idolatría, ni en el orden de las ideas ni en el de las personas, es posible en el universo de don Juan. Sin embargo, es de este relativismo de donde el propio Molière extrae la fuerza de su comicidad. Don Juan hace de él el principio de una búsqueda abstracta, de un ideal irrepresentable, de una estética o una erótica para la que los objetos visibles, sin ser desvalorizados, no son más que estaciones efímeras hacia el imposible absoluto. Hay, en efecto, en la célebre perorata de *Don Juan* en el acto I, escena II, una celebración de la pasión absoluta que hace de este enemigo de los devotos un devoto del deseo. «Para mí la belleza [*¡sic!* No una mujer bella, sino el principio mismo de lo bello] me arrebata allí donde la encuentro, y cedo fácilmente a esa dulce violencia con la que nos arrastra. Por más que esté comprometido, el amor que siento por una mujer no compromete a mi alma a hacer injusticia a las demás [...]. Sea como fuere, no puedo negar mi corazón a todo lo que veo de amable; y cuando un bello rostro me lo pide, diez mil que tuviera los daría. Las inclinaciones nacientes, después de todo, tienen encantos inexplicables, y todo el placer del amor está en el cambio. Se siente una dulzura extrema en reducir, con cien halagos, el corazón de una joven beldad, en ver día a día los pequeños progresos que se hacen [...], en forzar paso a paso todas las pequeñas resistencias que nos opone, en vencer los escrúpulos de los que se enorgullece, y llevarla dulcemente a donde queríamos que fuera. Pero cuando se es dueño de ella una vez, no hay ya nada que decir ni que desear: toda la belleza de la pasión ha terminado, y nos dormimos en la tranquilidad de este amor a menos que algún objeto nuevo venga a despertar nuestros deseos, a presentar a nuestro corazón los atractivos encantos de una nueva conquista...»

La confesión, de hecho trivial, de que el deseo se nutre del cambio de objeto [3], bordea aquí un rasgo más particularmente específico a don Juan:

[3] Son conocidos a este respecto los análisis sobre el libertinaje presentados por Pascal en los *Pensamientos*.

la búsqueda de la conquista sin la posesión. Por el hecho de ser caballeresca, e incluso antiburguesa, esta inconstancia no es menos reveladora, en el plano subjetivo, de una doble dinámica. Por un lado, ningún objeto amoroso es cautivador: ninguna de las amantes podría ser La Belleza que sería la única que pararía la carrera del seductor; nada equivale al ideal absoluto tan liberador para el seductor como tiránico para las seducidas. Por otro, renunciar a la posesión es superar la fijación anal, la necesidad de atesorar. Al contrario, como muestra la famosa escena entre don Juan y su acreedor M. Dimanche (acto IV, escena III), así como la escena entre don Juan y el pobre que recibe su moneda de oro prometida por el seductor aunque se niega a blasfemar (acto III, escena II), don Juan gasta sin contar, y si bien no paga sus deudas, tampoco es avaro en absoluto. Su generosidad le aleja de toda posesión, material o matrimonial: sólo le importa el placer de la conquista.

¿Será el seductor el propio falo? ¿El dominio provisional, la potencia periódica, el gasto inútil? ¿El propio movimiento de la erección y la relajación, fantasiosamente hasta el infinito?

El «espíritu de seriedad» no deja de plantearse la pregunta de si hay, *a pesar de todo*, un objeto; un objeto imposible, de acuerdo, pero existente, que impulse, sostenga y garantice esta búsqueda. Fanático del deseo, ¿no está también don Juan, en última instancia, poseído por alguno?

¿Por el Padre? Es cierto que las estratagemas del seductor parecen ser desafíos constantes a esta Ley que el Comendador encarna en cuanto estereotipo (etimológicamente: escritura de piedra) al que el padre real de don Juan (en Molière, don Luis) representa familiarmente. Hay que destacar la constatación de don Luis: «A decir verdad, nos incomodamos extrañamente el uno al otro», y su confesión demasiado apresurada, que revela a un enamorado de su hijo (¿es esto el reverso o el generador del donjuanismo?): «He deseado un hijo con ardor sin igual» (acto IV, escena IV). Don Juan, por otra parte tan solícito, se muestra insolente y violento con este padre, como a través de estas palabras dirigidas a Sganarelle: «Peste de necio» (acto V, escena II); la réplica se refiere tanto a la hipócrita conversión que don Juan acaba de realizar, como a su padre, para el que la ha realizado, aunque en su presencia observe las conveniencias. Más ambigua es su actitud hacia el Comendador: aunque no comparta las creencias de Sganarelle-Leporello en cuanto a la existencia de ese fantasma del más allá, en ese mensajero de la Moral y de Dios, don Juan se apresura sin embargo a responderle y a invitarlo a cenar. Tentativa de reconciliación oral, de introyección si se quiere, comunión fallida, esta escena puede ser entendida como revelación del castigo paterno en cuanto objeto último de la pasión seductora. ¿Qué quiere el seductor? El castigo paterno. En este sentido no es sin duda justo hacer

de don Juan un ser amoral ni incluso un ateo. Más exactamente, su perversión *[père-version]* indica, en el plano sociológico, un momento preciso de la descomposición del monoteísmo, que conserva, sin embargo, su dinámica en negativo. Sin tratarse realmente de una teología negativa, asistimos a una apología de la transgresión que se muestra siempre bordeada por una prohibición no menos burlada que mantenida.

UN ANTIHUMANISTA

Resulta difícil seguir la visión de Albert Camus, que presta oídos a la leyenda según la cual don Juan termina su vida, melancólico y radiante, en la celda de un monasterio de España. ¿No es ésta una visión humanista, moralista, más próxima al desierto argelino que al goce insolente del hidalgo que desafía a la muerte?

La paradoja de don Juan es, al término de la Edad Media, no ser humanista. Su politopismo, su placer combinatorio, su falta de apego, su risa con y contra lo prohibido, hacen de él ese ser sin interioridad con el que la moral humanista no puede identificarse, a pesar de las pruebas de ateísmo que le da en gran medida. ¿No es más bien el libertinaje una aspiración a hacer de la existencia una forma, un juego, un goce? ¿No es el libertinaje una extraordinaria pretensión de hacer de la vida un arte? Dicho de otra manera, la seducción a lo don Juan, el poder fálico del conquistador a cualquier precio, provisional y eternamente, sin objeto y en la indefinición de las realizaciónes «más tarde o nunca» ¿no se encuentra simple y únicamente en la dinámica del arte?

EL HOMBRE BARROCO: UN HOMBRE SIN NOMBRE

Aunque no sea más que por su máscara en Tirso de Molina y por su afición al secreto y al disfraz en Mozart, don Juan se afirma plenamente en un juego de inconstancias, de apariencias y de fascinaciones [4] «¿Quién eres, hombre?», pregunta Isabel de entrada, y don Juan se define así, ya

[4] Con una sutileza y una oportunidad ejemplares, Jean Rousset ha mostrado los vínculos intrínsecos entre don Juan el inconstante y el espíritu del arte barroco, también inconstante, móvil, fascinado y fascinante por el engaño, la apariencia y el encantamiento. Cf. Jean Rousset, *L'intérieur et l'extérieur. Essai sur la poésie et sur le théatre au XVIIe siècle*, José Corti, 1968. Cf. también, del mismo autor, *Anthologie de la poésie baroque française*, París, A. Colin, 1961.

en su primera palabra en la obra de Tirso: «¿Quién soy? Un hombre sin nombre» [5].

Fiesta de la inconstancia barroca, este donjuanismo se asume tal cual y se opone a la condenación cristiana de la inconstancia en Sponde, A. d'Aubigné y Pascal. Por otra parte, la estética barroca, enteramente dirigida hacia la ilusión escénica que consagrará la «isla encantada», tan frecuente en los espectáculos del siglo XVII, así como la «escena italiana», invita al espectador al sueño y a la alucinación, pero indicando que se trata de un juego que nunca hay que confundir con la realidad. Esta embriaguez de la apariencia no es para el hombre barroco, como tampoco lo es para don Juan, una «segunda naturaleza» (como se lo exigirán al actor los «realistas» del siglo XIX). Al contrario, se desarrolla como muestra de una «libertad» metafísica no obstante ilusoria. En efecto, en este universo la libertad no es un valor: no es más que un juego, un desahogo más que una reivindicación. Cuando la fiesta barroca se consumaba quemando el fastuoso decorado de los *Placeres de la isla encantada* o de la ópera *Armida*, por ejemplo, era menos para fustigar una ilusión culpable que para poner de manifiesto la extravagante superioridad del hombre barroco sobre los imperativos de una realidad suspendida y de una trascendencia mantenida y momentáneamente desafiada. El fuego que devora a don Juan es el mismo que destruye el decorado barroco. Es un triunfo de la apariencia, que después de haber subyugado a sus víctimas enamoradas y de habernos conquistado a nosotros, espectadores alucinados, se permite el lujo de desvivirse. ¿Para nada? O para afirmar solapadamente y a la cara del Uno el poder del hombre inesencial, del hombre «comediante». Un hombre artista sin más autenticidad que su habilidad para cambiar, para vivir sin interioridad, para ponerse máscaras sólo para interpretar. El libertino comparte la «errante inconstancia» del poeta barroco. Don Juan es un Bernini en acción: volátil, móvil, festivo... «Todo es mudable en el mundo... Hay que amar al vuelo» (Lortigue). Más allá del arte barroco ¿no es todo arte esencialmente barroco, es decir donjuanesco?

SEDUCCIÓN-SUBLIMACIÓN

Así, el fin de don Juan, colgado del brazo de piedra del comendador, condenado a las llamas y a la muerte, no es quizá simplemente una condena

[5] J. Rousset, *L'intérieur...*, ob. cit., p. 137, precisa: «Pues no existe un yo propio, sino una infinidad de yoes de recambio».

moral convencional para dar gusto a los devotos y bienpensantes. Se podría ver en este final, de hecho extático, más bien el final del *hombre* para que perdure la música del seductor. Para que se desprenda la significación profunda del mito: *la seducción es la sublimación*. Don Juan sería pues el propio Molière, virtuoso de la retórica teatral. O mejor aún, don Juan es Mozart que trasciende el sentido jurídico de la leyenda para extraer de ella la alegría sublime de una vida desarrollada como una sucesión de construcciones, innovaciones, liberaciones. Si hay amor en esta embriaguez, es amor a poder hacer una obra abierta. Poder fálico, forzosamente, que integra la potencia petrificada del estereotipo moral, que se alimenta de él y lo supera. Don Juan no se asusta al constatar que él, el seductor impío, debe sucumbir a una potencia a la que niega. Artista, ni siquiera se ve en este estado de desamparo que Cristo conoció al verse abandonado por su Padre. Don Juan seductor-sublimador, artífice provisional de una obra infinita-indefinida, está quizá simplemente, ligeramente decepcionado al constatar hasta qué punto su arte, su erótica, su música, son singulares, no compartibles, inconmensurables. Hasta qué punto la Ley, en cuanto poder de la muerte, poder del muerto, es absoluta, insuperable, garantía última de la comunidad, de su consistencia y de su gravedad. Y pensar que yo quería sacar(os) de este infierno...: ésta es quizá la única amargura del seductor castigado, que no abandona sin embargo para nada su búsqueda de la belleza.

La existencia limitada, en última instancia estúpida, del Comendador y de sus acólitos, desde Sganarelle-Leporello hasta doña Ana y doña Elvira, revela sin embargo la agresividad del seductor: las víctimas se quejan de su «maldad». La primacía del principio de placer en la erótica donjuanesca, pero también en la sublimación, barre de su camino las necesidades y los deseos de los otros, ignora sus interioridades y lo único que se propone es hacerlos participar de su propio goce, hecho de desplazamientos y combinatorias. Pero este goce no es un goce de sujetos, es el goce de Un amo.

Los esclavos y las mujeres están hechos de otra materia. ¿Qué *poder* (análogo al del seductor o el artista) pueden oponer a la pulsión erótica desvelada en su esencia de pulsión de muerte? Por lo que respecta a los criados: ninguno, a no ser el asesinato del amo, y por consiguiente la Revolución, de momento imposible y de todos modos (el futuro lo demostrará) insuficiente, hasta tal punto es el baño de sangre moralmente insostenible y libidinalmente inferior al baño de significante. Por lo que respecta a las mujeres: el parto, los hijos; pero don Juan no es ni padre ni genitor, se contenta con pasar. Baudelaire parece ser el único que ha imaginado un hijo a don Juan, «podrido de vicios y de amabilidad», y cuyo papel debería haber sido interpretado por... una mujer.

El goce de don Juan es superior a su placer. Los textos no se detienen demasiado en su sensualidad, y ello no es probablemente sólo un pudor de la época, si se piensa en los *fabliaux*, en Sade o en Restif. Hay quien ha llegado a plantearse si este voluptuoso de la conquista femenina no será un niño insensible, incluso un impotente. En todo caso, no es la sensualidad, aunque sea autoerótica, la que lo exalta, sino la demostración de saber poner bajo su poder, desviándolas de su propio camino *[se-ducere]* a todas las que encuentra.

Espíritus maliciosos han puesto de relieve que en este tema hay una ausente y que no deja de tener quizá un papel preponderante en la seguridad del consquistador. En efecto, no se nos dice nada de la madre de don Juan, y se puede suponer que lo absoluto de esta belleza que lo excita permanentemente es *ella* en definitiva: originaria, inaccesible, prohibida. Pura suposición que viene a confirmar sin embargo la adhesión real de los «donjuanes» cotidianos a la imagen materna. ¿Está destinado, pues, el poder fálico, combinatorio, del seductor a servir de contrapeso al poder de una madre innombrable que sólo puede —pero ¿por qué milagro?— estallar en la violación sublime de la lengua, retórica y música confundidas?

Queda, por supuesto, la rivalidad del seductor con los otros hombres, los hombres de sus mujeres, una rivalidad con sus hermanos a fin de cuentas. ¿Será don Juan la *fantasía de un hermano mayor* celoso de sus hermanos menores, incapaz de reemplazarlos ante la madre que parece preferirlos, sin apoyo en un padre distraído, histéricamente confundido con los hermanos, y decidido a mostrarles a todos que puede tenerlas a todas? ¿Será el émulo de don Juan el hijo de este hermano mayor mayor que lega a su descendiente el papel de jefe que dispone de todas las mujeres? ¿O el hijo de una madre a la que su marido deja insatisfecha y que transmite a su pequeño el deseo de conquistarlas a todas como nunca nadie la ha conquistado a ella? [6] Estas hipótesis son plausibles a condición de leer en la leyenda sólo el mensaje, no la representación formal. Ni siquiera la fascinación mezclada con la risa, la única que puede suscitar la potencia simbólica fálica. Las hazañas del pene son dramáticas, trágicas, incluso cómicas. El falo, potencia simbólica, es el verdadero seductor. Sin saciar, sin defraudar, no se dirige a ti más que para abandonarte a tus propias capacidades, más que autoeróticas imaginarias y simbólicas. Si no las tienes, eres víctima seducida: hombre o mujer. Si las tienes, te conquistan riendo, es decir apuntándote la victoria de

[6] Cf. sobre el «fracaso edípico» de don Juan «hermano mayor», el desarrollo inspirado por M. Neyaraut, de D. Braunschweig y M. Fain, *Éros et Antéros*, París, Payot, 1971, pp. 33 ss.

don Juan mediante una identificación atónita. Así, puede hablarse de una libertad: no obtención de un sentido, sino suspensión de las represiones y los resentimientos. El poder del pene actúa con su cortejo de melancolía, precio del placer. El poder fálico puesto en juego, final de la interioridad, muerte del Yo, es la realización del Amor en sí, el goce en acto. Por eso no existe... más que en la fascinación estética y en su apogeo, la fascinación musical. Todo lo demás es fantasía entre amo y esclavos, repetición eterna de este fin de la historia que ha entrado en escena en Europa desde finales del siglo XVII...

ESA FEMINEIDAD QUE HACE CORRER

Pero, ¿qué es esta madre originaria, fuente de excitación inagotable a la vez que objeto imposible, secreto inconfesable, tabú absoluto? Habrá que pensar de nuevo en la identificación primaria, linde de la identidad y la idealización, donde el futuro ser hablante capta su imagen únicamente a partir de la percepción ideal de una forma exterior a sus necesidades y deseos, que no es investida libidinalmente sino que posee las cualidades de los dos progenitores. El hecho de que Freud haya llamado a esta idealidad primaria «padre de la prehistoria individual» no debería hacer olvidar que posee características tanto del padre como de la madre. Posteriormente, cuando el ideal paterno sea edipizado, la rivalidad del muchacho no conservará de esta primera idealidad «prehistórica» más que la parte femenina, que ningún objeto específico de deseo o de amor puede subsumir. Tributaria de la identificación primaria, esta «parte femenina» es, desde un cierto ángulo, la femineidad ideal del propio sujeto. «Ideal» debería entenderse aquí en el sentido de imposible, de otro, de inabordable por la investidura libidinal. Se comprende fácilmente que esta «idealidad» pueda ser tanto positiva como negativa, o más bien esencialmente ambivalente, anterior al juicio crítico inductor de identidades unívocas. El «Madame Bovary soy yo» de Flaubert no es extraño al espejismo que esta femineidad representa para el novelista o para el artista en cuanto seductor. La plasticidad de la histérica, la aspiración dominadora de la paranoica, la satisfacción enlutada de la melancólica eternamente frustrada, son evidentemente algunos de los rasgos que componen este señuelo de lo «femenino» y empujan a don Juan no a yugularlo ni a eliminarlo sino, por el contrario, a jugar con él, a perpetuarlo. Zerline, doña Ana, doña Elvira... «Estas ninfas, quiere perpetuarlas», escribe Mallarmé, como un eco, sin duda debilitado y enrollada en los pliegues del lenguaje simbolista, de la misma e infatigable búsqueda de un

imposible objeto identificatorio con lo femenino. Don Juan de Mozart, más afirmativo, más gozoso, más francamente apegado a las mujeres (¿quién seduce a quién en esta carrera por el poder sobre el otro?) canta triunfalmente: «*Lasciar le donne! Pazzo! / Sai ch'elle per me / Son necessaire iù del pan che mangio, / Più dell'aria che spiro!*» (acto II, escena I). Alimento esencial, pan de cada día para este Dioniso poscristiano, las mujeres sin embargo no son objetos: preobjetos, tienden inmediatamente no hacia la divinización, como se ha podido decir, sino hacia la gloria del propio seductor. Pretextos de su goce. «*Vivan le femine! / Viva il buon vino! / Sotegno e gloria / D'humanità!*» (acto II, escena XVII). ¡Honor y gloria de la humanidad, sea! A condición de comprender esta humanidad como algo distinto de una comunidad humanista. La comunidad de don Juan no es el conjunto de los hombres (incluidas las mujeres), como tampoco la Belleza que atrae al don Juan de Molière es el conjunto de las (mujeres) bellas. Ideales, fuentes de gloria, ellas —la Humanidad y la Belleza— son el imposible de la pasión, una pasión por la que no hay que padecer en una cruz, sino que gozar de un intermedio, hasta el infinito. Gloria del gasto, del derroche, parte maldita de la pérdida, reverso gozoso del cristianismo. Don Juan lo sugiere cuando, «por amor a la humanidad», ofrece a fondo perdido un luis al pobre que no obstante se ha negado a blasfemar. En efecto, el poder del supremo gozador se sitúa menos en la destrucción blasfematoria de la devoción que en la afirmación de la posibilidad de gasto: de pérdida, hasta el infinito, para nada, por la humanidad, en gloria. El poder de triunfar jugando.

Podemos imaginar esta afirmación triunfal de la alegría como un reverso, o un más allá, del horror, de la enfermedad y de la muerte. En efecto, por no ignorarlas —y las llamas que consumirán su cuerpo llevado al infierno de la mano del Comendador dan testimonio de ello— don Juan se aureola de esta supremacía, aunque bufa, de la que habla Georges Bataille. Pero lo que domina en esta transposición donjuanesca de la pasión de Cristo es sólo la gloria: un eros gozoso y quizá tanto más insolentemente triunfal cuanto que se sabe menor, filial, deshonrado, rechazado, algo incómodo de estar eternamente ávido de pan y vino. La oralidad paradisíaca de este anti-Dioniso ebrio de goce sin perder la cabeza, vencedor amoroso de las bacantes y soberano sin más conquista permanente que su propia capacidad lúdica, indica en suma la vía láctea, la vía materna, que toma toda sublimación. «Sólo yo me alimento de la madre», declara dignamente el Sabio taoísta del *Tao te-king*. Pero, tal vez por saberlo, este chino es menos feliz. Don Juan, por el contrario, libre de no saber, prefigura esa «gaya ciencia» que Nietzsche fue a buscar en la noche de los tiempos...

Emile: los émulos de don Juan y sus mujeres

Es hora ya de distinguir al don Juan seductor —por ser esencialmente artista, consumidor-consumador de conquistas provisionales, construidas y abandonadas, tan verdaderas cuando se resisten como condenadas a convertirse en falsas apariencias desprovistas de interés cuando han sido subyugadas— de lo que se ha podido llamar «los émulos de don Juan» [7]. *De distinguirlo pues de los que toman a la fantasía de la omnipotencia fálica por una demostración atlética de su aparato genital, y en la realidad de las conquistas femeninas buscan saciar... una impotencia imaginaria y simbólica.*

El brío desenvuelto, extravagante, embaucador o más o menos ridículo de estos personajes los aureola de un misterio en el que se mezclan la fascinación debida a la habilidad del conquistador, al mismo tiempo que una pizca de ternura ante la fragilidad infantil del que no sabe renunciar. La comunidad dramática de «todas las mujeres», constituida (¿por una vez?) por el hecho de que alguno las haya tenido a todas, saborea quizá entonces, en la amargura orgullosa del abandono, esa soledad desengañada de las abandonadas a la que llamamos homosexualidad femenina. La fidelidad desolada y desoladora de doña Elvira, la nostalgia traviesa teñida de resentimiento perverso de doña Ana, ceden hoy cuando aparece un émulo de don Juan ante el guiño de ojo cómplice de todas las mujeres del seductor. No se dejan ya engañar, conservando una admiración secreta ante el arte provisional de su conquistador efímero. ¿Es porque las modernas enamoradas pasan más fácilmente que antes de la condición de seductoras seducidas a la de madres independientes?

Pero es la vida oculta, la cara oscura del seductor émulo de don Juan la que choca al analista por esa temible angustia cuyo desahogo parece ser la armadura dorada. Emile, que ha venido a analizarse para intentar remediar sus dificultades sexuales en familia así como su culpabilidad de «mujeriego», me confía inmediatamente que sus problemas desaparecen fuera del hogar, y se convierte incluso en un verdadero supermán. «Con mi mujer es diferente... ¿Será porque la estimo?» Poco después de haberme dicho que lamentaba «el lado demasiado mental, demasiado estático» de la situación analítica, Emile me cuenta un sueño. Es un niño pequeño de cinco a seis años, y está haciendo sus necesidades en el W.C. *Una gran serpiente, un dragón, sale de la taza, no sabe muy bien si es por delante o por detrás, pero se acuerda de los ojos del animal: grandes ojos glaucos como los de los ciegos; en todo caso, Emile está seguro de que la «cosa» no lo ve. A la vez asustado y fascinado, Emile contempla lleno de admi-*

[7] Cf. Braunschweig y M. Fain, ob. cit.

ración cómo el monstruo se va haciendo cada vez más grande. La voz *de su padre le saca bruscamente de este ensueño, reprochándole que se entretiene demasiado en el servicio, antes de que el niño* vea *la cabeza de su padre asomarse por la puerta entreabierta, con sus eternas gafas de montura dorada «que siempre me han paralizado». Esta pesadilla nocturna fue la primera visualización, a la vez que el primer relato, que Emile pudo aportar de esos sudores fríos que lo despertaban, «sin imágenes, sin palabras», y que poblaban casi todas sus noches desde hacía tiempo. El placer de la masturbación, fálico-anal interrumpido por la voz, y después por la mirada de su padre es vivido como una amenaza de ceguera: si gozo demasiado tendré la mirada glauca de los ciegos. Emile no tiene objeto erótico (en el sueño), no lo ve sino como una excrecencia monstruosa de su propio pene y del pene anal. El otro, un eventual objeto diferente de su propio cuerpo, sólo aparece con la voz y las gafas del padre que llama al niño a la mesa con los demás. Esta llegada del objeto erótico hace que la angustia y el gozo sean intolerables, interrumpe el sueño y paraliza la representación onírica. Los problemas de visión que Emile tuvo en la infancia han favorecido indudablemente el desplazamiento espectacular de la castración a los ojos (la serpiente ciega). Pero la formidable potencia del rechazo de la castración, apoyado en el pene anal —verdadera plataforma de la erección en el sueño— permite desafiar la prohibición al mismo tiempo que la excitación que viene del padre. «Si tú eres amenazante como una serpiente con gafas, yo soy un dragón», parece decir el sueño de Emile como un desafío a su padre. En este frente a frente, en este sexo a sexo, el padre y el hijo llevan cada uno la marca de la castración (los ojos enfermos del padre, la inmovilidad y la inferioridad del hijo en el retrete) a la vez que su sobrecompensación (la potente voz del padre, las increíbles dimensiones de la «cosa» del hijo). Esta prueba de fuerza, esta competición casi mística, relega a la sombra cualquier otro elemento: el otro sexo, la madre, las mujeres. Invisibles, hablando con propiedad, parecen caer en lo glauco del ojo, más acá o más allá de la «cosa», permanecen «oralmente» solas en la mesa... A partir de esta evitación, Emile habría podido encontrar sus objetos eróticos entre sus semejantes provistos de pene. ¿Por qué no es homosexual? Porque está enamorado de su propio pene, y porque tiene un padre al que no cesa de oír y ver. De desafiar. Su padre le llama a la mesa, con los otros, con las mujeres también. Se acabó el retrete: obediente a papá, Emile irá entonces a cubrir las apariencias. ¿Cuántas? ¿«Mille e tre»? Poco importa, no las ve, sólo sabe que le darán, a condición de disfrutarlas en secreto, la ocasión de experimentar la potencia de su «cosa». El secreto, como el* W.C., *será el dominio reservado, privilegiado, indispensable de este émulo de don Juan. Tendrá necesidad de su penumbra, de su refugio, para persuadirse,*

con compañeras «invisibles» por ser secretas, pero cuyo rumor demostrará su verdadera existencia, de que es capaz de gozar. De gozar de hecho solo, con la ayuda de aquellas que le permiten protegerse del padre: crearse un lugar para él, un lugar donde esté tranquilo durante un tiempo, siempre provisionalmente. Sin esta panoplia de amantes provisionales correría quizá el riesgo de fundirse con su padre, de desaparecer en él, dolor y pasión, placer y angustia, y de perder tanto la voz y la mirada de la autoridad como el inagotable placer de la «cosa». Si bien el donjuanismo de Emile es una perversión, está bordedo por la pulsión sádica anal de un lado, y de otro, por la identificación idealizadora y terrorífica con un Yo ideal inmediatamente superyoico que determina la impotencia. Su donjuanismo es una forma de compromiso entre ambas. «Pero, ¿por qué no con mi mujer? Me comporto con ella como si fuera mi madre.» La palabra «madre» aparece por primera vez en el discurso de Emile después de este sueño, para evocar una relación respetuosa y tranquila con una madre acaparada por los hermanos y hermanas menores de Emile, que fue el mayor demasiado deprisa, demasiado pronto despegado de ella. «Ella le recuerda quizá a su padre», digo ¿ingenuamente?, ¿inconscientemente?, dejando imprecisa la identidad de esta «ella» (¿la madre?, ¿la esposa?). «Es curioso», continúa Emile. «Mi mujer lleva las mismas gafas con montura dorada que mi padre. Si el amor tiene un sentido, sólo la quiero a ella. Las otras, las secretas, me hacen estar en tensión [bander]*...»*

El «efecto» de banda [bande] [8], *por tributario que sea de la identificación con los supuestos hermanos en erección fálico-anal, se produce sin duda bajo el ojo amenazado y sin embargo vigilante, bajo la voz lejana y sin embargo potente de un padre permanente. A condición de que una madre se acurruque en la sombra, sentido último y continente supremo de la excitación. Belleza intocable.*

El donjuanismo puede ser la variante solitaria, gloriosa, paradójicamente protegida, de este «efecto de banda» que no escatima ni el cuerpo a cuerpo con los hermanos (a través de sus mujeres interpuestas), ni el delicioso estremecimiento de una desobediencia secreta al padre tan temido como adorado. En efecto, se trata de una variante protegida, ya que, con sus víctimas abandonadas y cómplices, el émulo de don Juan no corre ningún peligro: son sus dobles femeninos, espectros internos de su goce sin objeto, que no hacen más que glorificar su «cosa».

Sigue siendo cierto que, aunque las mujeres consumidas en todo esto no son más que espejismos o apariencias, su existencia, al igual que su función, no es menos real: imposible pero cierta. El deseo donjuanesco sólo

[8] Cf. M. Montrelay, *L'appareillage*, ob. cit.

se autoriza en la apariencia, revelando quizá así, a través de los tapujos del seductor, el engaño narcisista inherente a la relación amorosa.

Don Juan, mito metamorfoseando en estética, se remonta a la fuente de estos espejismos: a la embriaguez barroca de los signos, a su inconstancia original, musical...

ROMEO Y JULIETA: LA PAREJA AMOR-ODIO

FUERA DE LA LEY

Amor transgresión, amor fuera de la ley, es la idea general que prevalece en la conciencia corriente así como en los textos literarios, y Denis de Rougemont en su *L'amour et l'Occident* ha contribuido ampliamente a imponer esta concepción en su forma maximalista: el amor es adulterio (cf. *Tristán e Isolda).*

Esta constatación de una evidencia deslumbradora se basa en la incompatibilidad de la idealización con la ley, en lo que su mantenimiento tiene de superyoico. Es un hecho que el enamorado (o, sobre todo, la enamorada) aspira a legalizar su pasión. La razón de ello es quizá que la ley externa al sujeto es una instancia de poder y de atracción que puede confundirse con el Ideal del Yo. Sin embargo, una vez instaurada para el sujeto, la ley descubre su rostro, que ya no es ideal sino tiránico, tejido de obligaciones diarias y de estereotipos conformes y por tanto represivos. De ese «nosotros» amoroso en estado de deliciosa desestabilización, hace entonces un conjunto coherente, un pilar de la reproducción, de la producción o simplemente del contrato social. A fuerza de fundirse con el ejercicio superyoico de la ley, el matrimonio —institución histórica y socialmente determinada— es antinómico del amor. Sin embargo, no impide pensar en otras regulaciones de la legalidad en la relación matrimonial donde la ley mantenga su vertiente ideal y dé así cabida a la idealización tan propicia a nuestros amores, al tiempo que se alivie de sus aspectos superyoicos. ¿El matrimonio como espejo social que reconoce nuestros amores, sin erigirse por ello en autoridad que frene nuestros deseos? ¿Es una perversión en el matrimonio que se imagina así posible? ¿Y si, como lo demuestra la literatura más públicamente de lo que lo hace el discurso de los analizados, la esencia misma de la relación amorosa residiera en el mantenimiento de esta necesidad del Ideal y de su distanciamiento respecto del Superyó? ¿Y si la evolución económica de las sociedades técnicas permitiera relegar cada vez más fuera de la familia estas obligaciones de las que depende la vida de la especie? No se trata de que la familia deba convertirse en un lugar vacío de au-

toridad. Pero una autoridad que yo pueda idealizar más que temer, ya que es en primer lugar un ideal y en segundo lugar una obligación, ¿no es una autoridad a la que hay que amar? ¿Perversamente? ¿Utópicamente?

Del secreto y del número 3

La pareja enamorada está fuera de la ley, la ley le resulta mortífera: esto es lo que proclama la historia de Romeo y Julieta, inmortalizados por la célebre obra de Shakespeare. Y los jóvenes del mundo entero, cualquiera que sea su raza, religión, condición social, se identifican con los adolescentes de Verona que tomaron el amor por la muerte. Ningún otro texto afirma tan apasionadamente que, al aspirar a la unión sexual a la vez que a la legalización de su pasión, los enamorados no tienen más que una felicidad efímera. La historia de la célebre pareja es de hecho una historia de la pareja imposible: dedican menos tiempo a amarse que a prepararse para morir. Sin embargo, este amor maldito no tiene nada que ver con el encuentro imposible de los amantes en el Cantar de los Cantares: allí donde la Biblia ponía una distancia erótica y metafísica que en realidad garantizaba la perennidad de la pareja judía, aquí la fusión renacentista, humanista, total, conduce directamente a la muerte por el artificio de una ley senil y tribal que, desde el principio, rechaza el goce de los cuerpos y decreta incompatibilidades sociales. Pero antes de llegar a este aspecto mórbido, aparentemente más insólito cuando se aborda la aventura de los jóvenes amantes, insistamos en su felicidad. Pues aunque la pareja está condenada a la muerte, parece decir Shakespeare, los amantes clandestinos son el paraíso de la pasión amorosa.

La infracción de la ley es la primera condición de la exaltación amorosa: por más que los Capuleto y los Montesco se odien, nosotros vamos a amarnos. Este *desafío* (pues Romeo sabe perfectamente que tanto Rosalina como Julieta pertenecen a la casa enemiga) se protege con el *secreto.*

En Verona y universalmente. Ardientes miradas intercambiadas a escondidas, mensajeros que se confía no sean descubiertos. Palabras cuchicheadas o camufladas en la trivialidad de la conversación anodina transparente para los otros. Roces bajo la vigilancia de los que nada sospechan, que abrasan los sentidos como no lo hace el abrazo más obsceno. Hay, en la felicidad de los amantes secretos —como en esa escena fugaz y única de *Romeo y Julieta* en el jardín de los Capuleto, ella en el balcón, entre la luna y las estrellas (acto II, ecena II)—, el intenso senti-

miento de estar a dos dedos del castigo. ¿Gozan de la plenitud de estar juntos o del miedo a ser castigados? La sombra del tercero: padres, padre, esposo o esposa para el adúltero, está sin duda más presente en las emociones carnales de lo que quieren admitir los inocentes buscadores de una felicidad entre dos. Quitad a este tercero, y el edificio a menudo se derrumba falto de causa del deseo, después de haber perdido su color pasional. De hecho, sin este tercero, que es el que impone el secreto, el hombre pierde su sumisión amorosa respecto al padre amenazador. Mientras que en su entusiasmo vengador contra su propio padre o marido, la mujer encuentra *en su amante* secreto los gozos insospechados de una fusión materna. No olvidemos el caso del marido infiel que, en vez de la esposa, huye de la madre imaginada posesiva, para encontrar en la serie de sus conquistas la seguridad de un autoerotismo a toda prueba... Por este desafío a la ley, los amantes secretos se acercan a la locura, están dispuestos al crimen.

Decir que su fuego es perversión sería inexacto. A menos que se emplee esta palabra en un sentido muy amplio, indicando que todos somos perversos porque somos neoténicos, incapaces de subsistir únicamente en el orden simbólico, y nos vemos constantemente empujados a abrevar en las fuentes animales de una pasión que desafía al Nombre en aras de la pérdida de sí mismo en el torrente del placer. «Sólo tu nombre es enemigo mío: tú eres tú mismo aunque no seas Montesco. ¿Qué es eso de Montesco? No *es mano*, ni pie, ni brazo, ni cara, ni ninguna otra parte que forme parte del hombre...», se queja Julieta ardiendo de deseo por poseer la «parte de un hombre». «¡Ah, sé algún otro nombre!... [...] Romeo, quítate el nombre, y a cambio de tu nombre, que no es parte de *ti*, tómame entera» [1]. Pierde tu identidad simbólica, para que, a partir de tu amado cuerpo fragmentado, me haga entera, toda, *una*: ¡que haga de mí misma y sólo de mí una pareja! Pero Julieta se engaña, pues el nombre de su amante no es indiferente al desencadenamiento de su pasión, sino que por el contrario la determina, como lo veremos cuando abordemos la pareja bajo el ángulo del odio [2]. Pero continuemos aún con el idilio.

[1] «This but thy name is my enemy / thou art thyself, though are not Montague. / What's Montague? It is nor hand nor foot / *nor arm* nor face nor any other part / belonging to man. O be some othyr name [...] Romeo, doff the name, / and for thy name, which is not part of thee, / take all myself» (II, II, pp. 38-49).

[2] Romeo, por su parte, se figura que el Nombre es obsceno como una parte obscena del cuerpo, y que, por lo tanto (nosotros podemos decirlo, él no), el nombre es la fuente del deseo: «*In what* vile part of this anatomy / doth my name lodge? Tell me that I may sack / the hateful mansion» («¿En qué vil parte de esta anatomía / *se aloja mi nombre*? Dímelo para que pueda saquear / la odiosa mansión») (III, III, 105-7).

LA MUERTE AMOROSA

The most excellent and lamentable tragedy of Romeo and Juliet es, como su título indica, un texto profundamente ambivalente, «excelente y lamentable» ya que lamentable y excelente es la situación amorosa que canta. Pues se trata de un *canto,* y en numerosas ocasiones se han resaltado las cualidades líricas de la obra (la frase introductoria es una transición entre el verso blanco y la rima; las palabras de amor de Benvolio y Romeo se dicen en estrofas rimadas; cuando el padre de Julieta habla de su infancia vuelve la rima: Benvolio propone a Romeo, en forma de soneto, buscar una nueva amante en lugar de Rosalina, etc.). El soneto reaparece netamente en el momento del encuentro extático entre los dos amantes, y se puede imaginar la innovación que representó para un público seducido por este arte la verdadera absorción del soneto en el movimiento de la obra [3]. Influenciada indudablemente por *Asphodil and Stella* de Sidney, tributaria de un cierto código melancólico del enamorado con sensibilidad un tanto literaria (se observará que Shakespeare acentúa esta tendencia haciendo depender la obra y sus repercusiones de la transmisión de los mensajes y de su mala interpretación [4]), la pieza sigue siendo, sin embargo, exclusivamente shakespeariana por la presencia inmanente de la muerte en el amor. Esta lógica conduce al realce del *instante* y, por lo que se refiere a la enunciación, a un discurso abrupto, resuelto e imperativo que aparece desde que Romeo se enamora de Julieta, contrastando así con su anterior manera de hablar. Y es que el tiempo de este amor es «salvaje»: *«The time of my intents are savage-wilde, / More fierce and more inexorable far / Than empty tigers or the roaring sea»* [5]. Filtrada por la pasión amorosa, idealizadora, esta presencia de la muerte confiere al simbolismo de la muerte un carácter decididamente gótico: *«Shall I believe / That unsubstantial Death is amorous, / And that in the lean abhorred monster keeps / thee here in dark to be his paramour»* [6].

[3] Cf. *The ardent edition of the works of W. Shakespeare, «Romeo and Juliet»*, editado por Brian Gibbons, Londres-Nueva York, Methuen, 1979 [*Romeo y Julieta,* Barcelona, Planeta, 1981, traducción de José María Valverde].

[4] *Ibid.*, p. 41.

[5] En V, III, 37-39. «El tiempo y mis intenciones son locamente salvajes, más ardientes y más inexorables que tigres ávidos o el mar rugiente».

[6] En V, VIII, 102-5. «¿He de creer que el incorpóreo genio de la Muerte esté enamorado, y que ese flaco monstruo aborrecido te guarde aquí en lo oscuro para que seas tu amante?»

AMOR SOLAR O CIEGO

Sólo el primer encuentro de los amantes parece escapar a la compresión ambigua del tiempo provocada por la inmanencia de la muerte [7]. Sus primeras miradas provocan sin embargo el deslumbramiento recíproco y hacen aparecer en el discurso amoroso esa metáfora de las metáforas que es el Sol: indicio de la metaforicidad del discurso amoroso, de su irrepresentabilidad: *«It is the east and Juliet is the sun? / Arise fair sun and kill envious moon.»*

Fuera del tiempo, fuera del espacio, esta modalidad solar, deslumbrante, del amor, como señala Gibbons, rechaza incluso el nombre propio y la misma identificación (Romeo sugiere que él *«never will be Romeo»*). El tiempo del amor sería el del instante (ninguna tristeza puede *«countervail the exhange of joy / that one short minute gives me in her sight»)* [8], y se le opone el matrimonio como continuidad. El ritmo de los encuentros, de las repercusiones y de los contratiempos es no sólo la consecuencia de esta incompatibilidad entre el instante amoroso y la sucesión temporal: expresa también cómo la pasión demiurga modifica realmente para los sujetos, y por tanto mágicamente, la sucesión temporal. En este momento de su trayecto, seguro de su poder solar, el amor elige como punto de mira un reverso de la metáfora solar: la metáfora nocturna. Idealizador, el amor es solar. Condenado en el tiempo, limitado en el instante, pero también magistralmente confiado en su poder, se refugia en lo ciego, en lo negro: *«Or, if love be blind / It best agrees with night. Come, civil Night, / Thou sobersuited matron, all in black, / [...]. Come, gentle Night, come loving black-browed Night, / Give me my Romeo; and when he shall die / Take him and cut him in little stars, / And he will make the face of heaven so fine / That all the world will be in love with night, / And play no worship to the garish sun»* [9].

Precisemos más: la metáfora solar rota, asesinada, exhibe el deseo inconsciente de Julieta de trocear el cuerpo de Romeo. En la oscura ceguera de esta pasión se eleva, sin embargo, el sentido de otra metáfora, la de la Noche. Como si el amor bebiera en dos fuentes, la de la luz y

[7] Quizá también haya que mencionar el discurso de la nodriza, buena madre, que confía en el tiempo y se complace en evocar el nacimiento, la infancia, el destino de Julieta así como los terremotos, descuidada e inocentemente adelantados...

[8] En II, VI, 3, 5: «Contrapesar el intercambio de gozo que me da un solo breve minuto a la vista de ella.»

[9] En III, II, 9-25: «Oh, si el amor es ciego es lo que mejor le va a la noche. Ven, noche cortés, matrona de sobrio ropaje, toda de negro [...]. Ven, noche amable, ven amorosa noche de negro rostro, dame a mi Romeo; y cuando muera, tómale y recórtale en pequeñas estrellas, y hará tan bello el rostro del cielo, que el mundo entero se enamorará de la noche y no dará culto al deslumbrante sol.»

la de las tinieblas, y no pudiera mantener su insolente seguridad más que con su alternancia: día y noche. ¿Qué es la Noche? Noche mujer, y es en efecto Julieta la que habla de ello; o Noche muerte... La noche es sin embargo, como su antípoda el sol, no sólo la mitad del espacio-tiempo real, sino una parte esencial del sentido metafórico propio del amor. No es la nada, sin sentido, absurda. En el despliegue afable de su negra ternura, hay una aspiración intensa, positiva, al sentido... Insistamos en este movimiento nocturno de la metáfora y del *amor mortis:* afecta a lo irracional de los signos y de los sujetos amorosos, a lo irrepresentable que condiciona la revocación de la representación... El hecho de que sea Julieta la que nos revele esta aceleración infernal que conduce a la noche de la muerte, aceleración propia del sentimiento amoroso, no significa sólo que la mujer va por naturaleza, según se dice, en directa sobre el ritmo. Más imaginariamente, el deseo femenino está tal vez umbilicado a la muerte: ¿se debe a que esta fuente matricial de la vida sabe hasta qué punto tiene poder para destruirla (cf. lady Macbeth) y a que además, es gracias a la muerte simbólica de su propia madre como una mujer se hace madre? Acunado por las olas de esta corriente inconsciente, el sujeto-mujer no la domina, pero ¿quién lo consigue? La constatación dramática del poeta se refiere a un «nosotros», todos nosotros: *«It lies noy in our power to love, or hate, / For will in us is over-rul'd by fate»* [10]. Finalmente, una cierta melancolía intrínseca en Julieta contrasta con el apresuramiento solar de Romeo cuando aquélla expresa su luminosidad no a través del sol, sino de las estrellas (III, II, 1-25) y los meteoros: *«Your light is not daylinght, I know it, I. / It is some meteor that the sun exhales / To be to thee this night a torchbearer / And light thee on thy way to Mantua»* [11].

Existe, sin embargo, una vena cómica en esta tragedia, como si Shakespeare quisiera mantener la creencia en una vitalidad más allá de la pasión funesta. No obstante, si hay comicidad es desplegada por el Ama y por Mercucio, por ejemplo (I, II, 12-57 e I, IV, 53-103), al margen de la pasión de los enamorados propiamente dichos. Ahora bien, incluso esta figura tranquilizadora y amigable que es la nodriza en la primera parte de la obra parece traicionar la corriente vital de la pieza para actuar, después del destierro de Romeo, como una matrona oportunista, insensible al sentimiento de Julieta, a la que recomienda el matrimonio con el conde. Por otra parte, ¿acaso no están todas las escenas cómicas más do-

[10] «No está en nuestro poder amar ni odiar, / pues en nosotros la voluntad está gobernada por la fatalidad» Marlowe, *Hero and Leander,* I, 167-168; cf. Gibbons, pp. 12-15.

[11] En III, V: «Aquella luz no es luz del día, lo sé muy bien: es algún meteoro que emana del sol para que sea esta noche tu portador de antorcha, alumbrándote en el camino a Mantua.»

minadas por la rabia que por la risa alegre (así, Mercucio hablando de la reina Mab, I, IV, 53-93; y también en II, IV, 13-17 y 28-36)?

La Muerte, como un orgasmo final, como una noche cerrada, espera al fin de la obra. Cuando aparece en el texto como tal, y no simplemente como insinuación o presentimiento, se trata de una muerte que se equivoca de objeto: es la muerte falsa, irónica si se quiere, de un rival que no merece tanto. Tebaldo o Paris matados por Romeo no son capaces de absorber la pasión mezclada de violencia que anima el sentimiento amoroso. Nos dejan insatisfechos, como dejan insatisfecho y turbado al propio Romeo: no con sentimiento de culpabilidad, sino desconcertado por no haber dado en el blanco correcto. Pues al atravesar con su espada a dos rivales, Romeo ha liberado la furia subyacente a su amor, y ésta ya no lo abandonará: «*Away to heaven respective lenity / And fire-eye'd fury be my conduct now*» [...]. «*O, I am fortune's fool*» [12]. Julieta también se siente enloquecida por esta puesta en libertad de la muerte (obsérvese la mini-glosolalia de su discurso: «*I-Ai-eyes*»): «*I am not I if there be such an "I" / Or those eyes shut that makes thee answer "Ai"*» [13], le dice a la nodriza, turbada en su relato del asesinato de Tebaldo por Romeo. Pero es en realidad la joven amante de Verona la que habla de su pérdida de identidad bajo la ola de la muerte que amenaza en lo sucesivo el universo de los enamorados.

Un último indicio de esta pasión llevada por su reverso se encuentra indudablemente en el paradójico embrollo de la muerte de los protagonistas. Qué de artificios y errores para sugerir una Julieta no muerta, pero rígida, adormecida por la poción, y más bella que nunca en esta rigidez. ¿Qué es ese cuerpo falsamente muerto y bello, sino la imagen de una pasión contenida, cerrada con candado, habrá que decir frígida por no haber podido dar libre curso a su violencia? Se reunirá con la noche, gozará clavándose, al final de la obra, el puñal de Romeo. Sola. Romeo, después de haber poseído por la muerte a sus rivales, Tebaldo y Paris, se dará muerte sin estrechar a Julieta.

El gozo-noche tiene algo de autárquico para cada uno de los componentes de la pareja enamorada. La oscura caverna es su único espacio común, su única comunidad real. Estos amantes de la noche continúan siendo solitarios. He aquí el más bello sueño de amor de Occidente. ¿El amor un sueño solar, una idea contrariada? Y una realidad nocturna, solitaria, una muerte frígida entre dos. ¿De quién es la culpa? ¿De los pa-

[12] En III, I, 118-131: «Vuélvete al cielo, blandura respetuosa, y que la furia de ojos de fuego sea ahora mi guía [...] ¡Ah, soy el juguete de la fortuna!»

[13] En III, II, 48-49: «Yo no soy yo, si hay tal "sí", o si se cerraron los ojos que te hicieron responder "sí".»

dres? ¿De la sociedad feudal? ¿De la Iglesia, pues realmente Fray Lorenzo se va avergonzado? ¿O del propio amor, bifronte, sol y noche, deliciosa y trágica tensión entre dos sexos?

•

LA SALVACIÓN POR LA PAREJA: SHAKESPEARE Y HAMNET

Si es que hay idilio, y lo hay, es el secreto el que lo garantiza y la brevedad la que lo autoriza. Imaginemos que Romeo y Julieta, emancipados, viviendo bajo otras costumbres, importándoles poco la animosidad de sus padres, sobreviven. O bien que en el propio marco shakesperiano un dramaturgo mediocre los hubiera hecho sobrevivir: que Fray Juan, por ejemplo, hubiera podido avisar a tiempo a Romeo del adormecimiento tan extraño al que Fray Lorenzo había sometido a Julieta, y que la bella esposa se despierta en brazos de su marido. Que escaparan a sus perseguidores y que, una vez que se hubiera apaciguado el odio del clan, recuperaran la existencia normal de las parejas casadas. No habría entonces más que dos soluciones límites, con combinaciones y variantes evidentemente posibles entre ellas. O bien la alquimia del tiempo metamorfosea la pasión criminal y secreta de los amantes fuera de la ley en el trivial, diario y apagado cansancio de una complicidad fatigada y cínica: es el matrimonio normal. O bien la pareja casada continúa siendo una pareja apasionada, pero ahora a través de toda la gama de sadomasoquismo que los dos habían anunciado ya en la versión, no obstante relativamente apacible, del texto shakesperiano. Representando por turno los dos sexos, crean una máquina de cuatro que se autoalimenta a fuerza de agresión y de fusión, de castración y de gratificación, de resurrección y de muerte. Y que en los momentos de pasión recurre a los auxiliares: compañeros provisionales, sinceramente amados y sin embargo víctimas, que la monstruosa pareja tritura en su pasión de fidelidad a sí misma apoyándose en su infidelidad a los otros.

Imaginemos que los dos viciosos de Verona, supervivientes eventuales de su dramática historia, siguen la segunda vía. Se podrían encontrar razones para este argumento hasta en sus propias réplicas. Pero Shakespeare parece haber querido atenerse a las conveniencias por una vez: haciéndolos morir, salva a la pareja pura. Salvaguarda el candor del matrimonio bajo el sudario de la muerte, y no quiere ir en este texto hasta el final de la noche pasional que es la de la pareja duradera. ¿Por qué? ¿Quiere Shakespeare salvar la idea de que el matrimonio sólo perece por culpa de los otros? Mientras que si el matrimonio se casa con la pasión, ¿cómo podría durar sin una cierta rehabilitación de la perversión? ¡Oh,

lady Macbeth! ¡Oh, parejas inmundas en torno a Hamlet!... Pero, entonces, ¿no se trata del fin del bello sueño, llamado en lo sucesivo «edípico», de todos los niños: «Tus padres quizá, pero no los míos...»? Si todo es tan odioso, perverso, inmundo, ¿no es éste el fin del hogar casto, del matrimonio aséptico, pilar del Estado? ¿No es éste un escándalo?

En el año 1596, Shakespeare no tiene necesidad de tal subversión. Publicada en 1597, escrita probablemente en 1595 ó 1596, cuando Shakespeare (1564-1616) tiene poco más de treinta años, *Romeo y Julieta,* su novena obra, pertenece a lo que se llama su segundo período, el de las piezas y obras maestras líricas (con *El sueño de una noche de verano,* por ejemplo), y es el primer gran éxito del autor. Algunos críticos, basándose en la evocación de un terremoto en la obra, la hacen remontarse a 1591, lo que haría de ella la primera obra. Si se admite la primera hipótesis, mantenida oficialmente en la actualidad, que la fecha en 1595-96, resulta que Shakespeare compone este drama del odio-enamoramiento *[hainamoration]* a los treinta y uno o treinta y dos años. Joven, indudablemente. Pero más importante parece un hecho capital de su biografía: en 1596 muere su hijo Hamnet (nacido en 1585), a los once años de edad. Hace once años, desde el nacimiento de los gemelos Hamnet y Judith, William ha abandonado a su mujer Anne Hathaway para instalarse en Stratford. *Romeo y Julieta* nos llega, partiendo de este contexto, como una cierta nostalgia del matrimonio que parece ya imposible, pero idealmente mantenido frente al dolor culpable por la muerte del hijo. Como un ardor juvenil para salvar la imagen de dos amantes que la vida se encarga de desunir. Este matiz idílico de la obra revela, sin duda, la juventud del autor. Supongamos también, sin más pruebas que las posibles coincidencias entre los senderos inconscientes del lector y los del autor (texto y biografía), que la muerte de Hamnet ha desencadenado en Shakespeare la nostalgia de una pareja que estuviera enamorada. Enamorada como precisamente no lo han sabido estar William y Anne Hathaway, la esposa mayor que él que le da una hija tras seis meses de matrimonio, en 1582, y dos gemelos tres años después.

A su matrimonio trivializado por los nacimientos, marcado por la muerte, William soñador y ya blasfemador encarnizado de la potencia matricial-matrimonial, opone el sueño de los amantes quemados por la ley del odio, pero en sí mismos inmortalmente sublimes. Amantes ideales, pareja imposible: el eros prometedor y el odio real tejen la realidad. Shakespeare parece excusarse: el odio proviene de los otros. Pensemos, pues, en *Romeo y Julieta,* en su tonalidad idílica, como un canto fúnebre a la muerte del hijo. La culpabilidad del padre muestra en esta obra, junto con el odio al matrimonio, el deseo de mantener el mito de los amantes enamorados. Preservar esta idealización de la pareja, aunque sea efí-

mera, para no tener que entrar en el odio que habita el matrimonio y produce la muerte (de los niños: de Romeo, de Julieta... ¿de Hamnet?): es quizá la ofrenda del padre al panteón del hijo. Un regalo de William Shakespeare a Hamnet Shakespeare. La ley, odiosa, está salvada. Para hacer dormir en paz al hijo y blanquear a los padres, tiene en lo sucesivo un reverso luminoso: el amor sublime de los jóvenes fuera de la ley.

Más tarde, cuando muera el padre de Shakespeare, en 1601, la ley se vendrá abajo. Vendrá entonces, con la misma similitud que une *Romeo y Julieta* a la muerte de Hamnet, la obra *Hamlet*, en paralelo, esta vez, con la muerte del padre. En *Hamlet*, como eco de la muerte del hijo y del padre, pero como antítesis a *Romeo y Julieta*, ninguna pareja se mantiene bajo la lengua corrosiva de un Shakespeare que impulsa la venganza del fantasma paterno contra la madre esposa criminal, hasta hacer odiosa toda pareja [14]. Después, en 1609, muere la madre del poeta, y Shakespeare publica sus *Sonetos* que glorifican el amor homosexual por William H., la *Black Lady*, William Hamnet, el hijo, o el padre que se descubre hijo, hombre-carne, hombre-mujer, pasión crística más bien del cuerpo... [15]

Pero en 1596 todavía no hemos llegado a eso. *Romeo y Julieta* existe como conjuración de la muerte de Hamnet, como antídoto del matrimonio fracasado. Hamnet ha muerto, y hacen falta amantes sublimes e intocables. ¿Nostalgia de la felicidad amorosa? Nostalgia: *nóstos*=retorno, *álgos*=dolor. ¿Retorno doloroso a un pasado muerto, que conduce a un muerto? Recibe, querido Hamnet, como corona mortuoria, la inmortal imagen de los amores apasionados de tus padres que, enamorados fervientes, te habrían salvado de la muerte, o bien, enamorados condenados a lo Romeo y Julieta te habrían evitado ser. Para ti, Shakespeare inmortaliza el amor, pero tu muerte es el síntoma, la prueba de que el odio triunfa...

[14] Cf. A. Green, *Hamlet et Hamlet*, Ed. Balland, 1982, y especialmente su tesis según la cual los hijos de Polonio son hijos ilegítimos del rey, y es para vengar esta infidelidad por lo que la reina mata al rey-padre y se casa con su hermano. Matrimonio de traición y de odio, esta visión edípica generalizada de su destino que habría adquirido Hamlet, impone en el centro de su experiencia psíquica la propia escena primitiva. Como un archirrepresentable, un espectáculo originario, un motor de esta obra que celebra la representación de la representación...

[15] Cf. Ph. Sollers, *Femmes*, París, Gallimard, 1983, pp. 467-69, que adelanta esta interpretación de la «homosexualidad» de Shakespeare...

«MY ONLY LOVE, MY ONLY HATE»

A menudo se asimila la pareja Romeo y Julieta a Tristán e Isolda, para ver en ella la demostración de un amor contrariado por las reglas sociales; para subrayar de qué modo la pareja es maldecida y destruida por la cristiandad que ahoga la pasión en el seno del matrimonio; para buscar en ella la revelación de la muerte que domina en el seno del goce amoroso. El texto shakesperiano implica, con todo esto, un elemento aún más corrosivo, que su arte de la ambigüedad y de la inversión de los valores maneja con una magia insidiosa en el mismo seno de la más intensa glorificación amorosa. A través del sexo es el odio el que triunfa: esto es lo que salta a la vista y a los oídos desde las primeras páginas del texto. Desde la primera escena, la conversación salpicada de juegos de palabras y obscenidades de los dos criados hace planear sobre el idilio presuntamente puro la sombra del sexo y de las inversiones de todo género. Ya estamos preparados para la réplica de Romeo, que calificará el amor de «una locura muy sensata» (I, I, 184), incluso de «demasiado duro, demasiado violento, y pincha como los espinos» (I, IV, 25-26). Poco después será descrito por Mercucio —personaje funesto que conduce, junto con Benvolio, a un desencadenamiento de la violencia, y cuya muerte en el tercer acto obligará a Romeo a vengarlo matando a Tebaldo bajo la apariencia del hada partera, la reina Mab. Fantasma gnómico, fascinante y horrible, dominadora de los cuerpos enamorados, reverso nocturno, ebrio y asesino de la luminosidad amorosa, no es Mab la que dirige el juego: «Su látigo, de hueso de grillo; la cuerda, de una hebra» (I, IV, 65).

Pero es Julieta la que encuentra las fórmulas más intensas para indicar que este amor está sostenido por el odio. Se puede ver en estas palabras de la joven noble un simple procedimiento retórico que anuncia de entrada la muerte final, o bien una cláusula de lenguaje ambiguo lleno de contrastes, que se encuentra tanto en otros pasajes de la obra como en la estética shakesperiana en general. Pero más profundamente, parece tratarse de un odio en el mismo origen del entusiasmo amoroso. De un odio preexistente al velo de la idealización amorosa. Observemos que es una mujer, Julieta, la que tiene la inconsciencia más inmediata, la lucidez más sonámbula. Así, desde su primer encuentro y desde que Romeo, olvidando bruscamente a Rosalina cuyo amor, sin embargo, lo atenazaba brutalmente poco tiempo antes, se declara únicamente invadido por «una turbación total» ante Julieta, hija de una familia enemiga, es la propia Julieta la que formula claramente: «Mi único amor surge de mi único odio» (*My only love springs from my only hate*, I, V, 136).

Sin embargo, ¿no había ido Romeo a la fiesta de los Capuleto sabiendo que iba a un festín de odio? Y Julieta dice: «Sólo tu nombre es ene-

migo mío» (II, II, 38). O bien, en el momento culminante del monólogo amoroso que pone de manifiesto la pasión de la espera y exalta las cualidades de los amantes («¡Ven noche, ven Romeo, ven tú, día en la noche!...»), Julieta prosigue ingenuamente: «Ven noche amable [...] y, cuando muera, tómale y recórtale en pequeñas estrellas, y hará tan bello el rostro del cielo, que el mundo entero se enamorará...» (III, II, 20-23). «Cuando muera tómale y recórtale»: parece que estamos oyendo una versión púdica de *El imperio de los sentidos* japonés. Esta animosidad pasa inadvertida porque es anulada por un odio al que se puede mirar de frente: la maldición familiar, social, es más confesable y soportable que el odio inconsciente de los enamorados entre ellos. No por ello deja de ser cierto que el gozo de Julieta se enuncia a menudo previendo —¿deseando?— la muerte de Romeo, mucho antes de que su sueño drogado confunda a Romeo hasta llevarlo al suicidio, y de que este deseo de muerte se vuelva contra ella a la vista del cadáver de Romeo para llevarla también al suicidio: «Me parece verte, ahora que estás tan abajo, como un muerto en el fondo de una tumba», dice ella ya en el acto III (III, V, 55-56).

Esta evocación frecuente de la muerte no está simplemente destinada a afirmar que no hay lugar para la pasión en el mundo de los viejos y, por extensión, en el matrimonio: que el amor debe morir en el umbral de su legalización, que eros y ley son incompatibles. Fray Lorenzo lo dice claramente, y esto es una reliquia del ascetismo cristiano vulgarizado: «No está bien casada la que vive mucho casada, sino que está mejor casada la que muere joven casada» (IV, V, 76-77).

Más profundamente, más apasionadamente, parece tratarse de la presencia intrínseca del odio en el mismo sentimiento amoroso. En la relación con un objeto, con un otro, el odio, dice Freud [16], es más antiguo que el amor. Desde que el *otro* me parece diferente a mí, me es extraño, repelido, repelente, abyecto: odiado [17]. Incluso el amor alucinante, distinto de la satisfacción autoerótica, en cuanto sentimiento precoz de plenitud narcisista en la que el otro no está netamente separado de mí, sólo surge en la relación con este otro más tardíamente, a través de la capacidad de idealización primaria. Pero desde que la fuerza del deseo que va ligada al amor abrasa la integridad del yo; desde que hace mella en su solidez por el torrente impulsivo de la pasión, el odio —marca primaria de la relación objetal— emerge de la represión. Erotizado según las variantes del sadomasoquismo, o bien fríamente dominante en unas rela-

[16] «Pulsión et destin des pulsions», 1915, ob. cit.

[17] Cf. a este respecto nuestro *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, París, Du Seuil, 1980.

ciones más largas que ya han agotado las delicias de la inconstancia tan engañadora como seductora, el odio es la nota de fondo en la melodía pasional de la pareja. Heterosexual u homosexual, la pareja es esa apuesta utópica para hacer duradero el paraíso perdido —pero ¿no será quizá algo simplemente deseado y en realidad jamás conocido?— del entendimiento amoroso entre el niño y sus padres. El niño, de sexo masculino o femenino, alucina su fusión con una madre-que-alimenta-y-un-padre-ideal, con un conglomerado en suma que ya condensa dos en uno. Ese niño, el enamorado niño, en su manía de la pareja, intenta hacer dos en donde había tres. Hombre o mujer, en el momento en que aspira a la pareja, el enamorado (la enamorada), traspasa el espejismo de ser el «esposo» o la «esposa» de un padre ideal: hasta tal punto el objeto de amor idealizado se viste con los adornos de este «padre de la prehistoria individual» del que habla Freud [18] y que absorbe las deliciosas identificaciones primarias. En este emparejamiento con el ideal que apuntala una paternidad feliz y domesticada, el hombre se feminiza; ¿qué hay más andrógino, más femenino incluso, que el adolescente locamente enamorado de su adolescente? Nos damos cuenta rápidamente, y sin embargo en última instancia (es decir, si la pareja se convierte realmente en uno, si dura), de que cada uno de los protagonistas, él y ella, ha desposado, en el otro, a su madre.

La madre: pilar de la pareja

El hombre encuentra entonces un puerto de satisfacción narcisista para el eterno niño que ha conseguido seguir siendo: normalización exquisita de la regresión. La mujer se tranquiliza provisionalmente en el apoyo reparador que le proporciona el esposo-madre. Lo que provoca, en un segundo momento, la homosexualidad femenina convertida así en preconsciente que trata de saciarse tal cual, cuando no la depresión de verse desposeída, por un ser con pene, de los valores alimenticios atribuidos fantasiosamente a una madre inaccesible. Entonces le harán falta a esta esposa feliz por haber encontrado en su marido una madre, sólidas satisfacciones fálicas, por hijos interpuestos o gratificaciones sociales reiteradas, para que continúe reinando el equilibrio del dúo.

En el hombre, como en la mujer, tocar a la madre en el compañero, es tocar el pilar de la pareja y, por eso mismo, perpetuarla. Pero que esta figura que da la vida, induce paradójicamente la muerte, vanamente con-

[18] *Trois essais*, ob. cit.; cf. asimismo, *supra*, pp. 22 ss y 34 ss.

trarrestada a fuerza de refuerzos fálicos. La madre, la muerte... ¿Por qué?

«La tierra, madre de la naturaleza, es también su tumba; lo que es en ella tumba y sepultura es también su regazo», dice sentenciosamente Fray Lorenzo [19]. El desvanecimiento jubiloso de la identidad en el seno de un amor nostálgico de un abrazo materno es visto, sin embargo, por el adulto como una pérdida, incluso como un peligro mortal. Entonces reaccionan los mecanismos de defensa, formados por pulsiones y odio yoico y superyoico, para dar de nuevo contornos, identidad, existencia al *mismo* tragado por el *otro*. La alternancia amor/odio trenza la madeja de la pasión, y su eterno retorno no hallará «mejor» pareja que la pareja sadomasoquista. Mejor porque se alimenta de su posibilidad interna de recarga y descarga libidinal, que supone que cada uno de los componentes de la pareja asume la ambivalencia sexual. ¿Es decir, la androginia? No exactamente. Pues lo «femenino» del hombre no es lo «femenino» de la mujer, y lo «masculino» de la mujer no es lo «masculino» del hombre. El vínculo asimétrico de los dos sexos con el falo, que determina su carácter sexual, hace que sean cuatro los que quieren ser dos en la pareja, y regula así la insoluble armonización del impar. Hacer una pareja con la tríada niño-padre-madre, donde el tercero sólo se convierte en sujeto cuando es excluido. El amor-odio es la cuadratura de ese círculo imaginario que debería ser el amor ideal si *yo* pudiera ser papá-mamá-y-yo unido en un Todo.

Julieta, tan fría con su madre, devuelve en espejo a su genitora la distancia helada que lady Capuleto mantiene con su hija. Julieta imaginando a su amante muerto; Julieta rebelándose contra una aparentemente buena madre que es la nodriza cuando ésta da media vuelta y la incita a olvidar a Romeo; Julieta clavándose el cuchillo de Romeo. Se habrá observado que esta «señora esperanzadora de [la] tierra» de su padre (como dice el mismo Capuleto, I, II, 15), que hace que este padre monte en una cólera demasiado pasional para ser inocente cuando se niega a casarse con el marido escogido por él (acto III, escena V), está habitada por el rechazo y una presencia de ánimo que podríamos muy bien llamar fálica, firmando una violencia segura, una aversión posible: «Mi único amor surge de mi único odio».

Por otra parte, es fray Lorenzo el que pone de manifiesto la feminidad de Romeo, cuyas cálidas amistades masculinas, sin duda corrientes en la época, no dejan de revelar que la amistad masculina se construye gracias a la comparación, la conmensurabilidad con el poder (sexual)

[19] En II, III, 9-10. «The earth that's nature mother is her tomb / what is her burying grave, that is her womb.»

de los otros, y sobre todo con el de los enemigos (objetos privilegiados de pasión). Así pues, son los acaloramientos pasionales de los hombres pertenecientes a clanes enemigos los que conducen a Romeo a introducirse en casa de su primera amada, Rosalina, para descubrir allí también a la segunda, Julieta, antes de penetrar... mortalmente a Tebaldo y Paris. Hay que destacar que Tebaldo, el primo, es el sustituto del padre Capuleto, como Paris es el marido escogido por el mismo padre. De igual modo que la facilidad con que Romeo pasa de Rosalina a Julieta se explica por el hecho de que ambas proceden de la misma fuente de... odio, la familia de los Capuleto. Pero el sabio sacerdote desvela el reverso de esta medalla agresiva y vengadora en el arrebato amoroso: una cierta «femineidad» de Romeo: «¿Eres hombre? Tu aspecto clama que lo eres: tus lágrimas son mujeriles: tus locos actos [el asesinato de Tebaldo] indican la furia irracional de un animal... [...]. Tú, como una muchacha huraña y mal educada [...] ten cuidado...» (III, III, 109-11, 143).

Actualidad de la pareja

Si el deseo es voluble, está loco por la novedad, es inestable por definición, ¿qué es lo que empuja al amor a soñar con la pareja eterna? ¿Por qué la fidelidad, la promesa de una alianza duradera, por qué, en suma, el matrimonio de amor, no como necesidad de determinadas sociedades, sino como deseo, como necesidad libidinal?

En general, durante la adolescencia, chicos y chicas sueñan con la felicidad y el emparejamiento estable. Por el contrario, el descubrimiento del placer sexual desestabiliza, pero conduce también, como contrapunto, a la necesidad de seguridad (¿materna?) y a la nostalgia de recrear el paraíso perdido de la diada originaria. Más tarde, al dominar mejor el juego con la castración que es la experiencia del goce, el hombre huye del engullimiento en la pareja matrimonial para intentar asegurarse una potencia fálica en los sucesivos espejos de las conquistas más o menos numerosas, transgresivas, tranquilizadoras por ser efímeras y múltiples. Pero una mujer es raramente don Juan, y cuando juega a este juego, llega a él por identificación viril, a costa de una valentía aún más escandalosa que la de su homólogo masculino y con más riesgos de hundimiento psíquico. Es un lugar común, y los cambios, aunque radicales, de nuestras costumbres bajo los golpes del feminismo no han modificado este aspecto de la vida erótica: las mujeres quieren el matrimonio. Instinto matricial de estabilidad para la nidación de la progenitura, dicen los adeptos de la etología. Desde un punto de vista más psíquico, se trataría quizá de una necesidad inalterable de asegurar de una vez por todas, a través del ma-

rido, la posesión de la madre que alimenta, la que una mujer pierde irremediablemente por su acceso al padre como objeto normal de su deseo de heterosexualidad. Casarse, pues, para que, en la estabilidad cálida y protectora del hogar, la nieta de su padre pueda no sólo ser madre a su vez, sino también... tener una madre, alimentarse y gozar de ella. Pero en realidad, será la esposa la que sea el hombre, el marido de esta madre fantasiosa que es el esposo estable y alimentador. Ella será el falo, si lo prefieren, adoptando las máscaras de la virilidad domesticada: dominadora secreta, distraída, indulgente pero segura del marido maternal. ¿No es acaso la fantasía de la pareja con éxito, para una mujer, casarse con una madre de la cual ella, la esposa, será el falo? ¿Poder ser la clave del gozo del otro, pero también su delegación social sorda y sólidamente dominante? Creemos, en la fantasía del buen matrimonio, que la mujer desposa un buen padre: pero si la fantasía de la bondad perdura, es porque una buena madre se ha deslizado en la autoridad paterna para asegurar —con la identificación primaria garante del narcisismo— algunas posibilidades de regresión más arcaica. Sin esto, ¿de dónde vendrían las «alegrías del matrimonio»? Corren el riesgo de reducirse a la sumisión masoquista, tan atrayente bien es verdad, de la sirvienta de la casa. Aquí hay todo un capítulo de la vida conyugal: una libido enjugada en los ajetreos del ama de casa...

Las costumbres modernas, fustigadas por la píldora y la inseminación artificial, disocian cada vez más la sexualidad de la reproducción. Van a acabar haciendo social y científicamente inútil la pareja eterna, así como la institución del matrimonio en cuanto necesidad social que asegura las condiciones óptimas para la reproducción de la especie. Las necesidades psíquicas del emparejamiento permanente van, evidentemente, a difuminarse también, sin que desaparezcan del todo.

Pues, por una parte, esta pareja fiel que deseaba no hace mucho la ley continúa siendo para muchos una necesidad erótica terapéutica ante la pérdida de identidad que provoca la multiplicidad abierta de placeres y goces. Al garantizar una seguridad mediante la señal de identidad que procura («me amas, luego soy, incluso en la pasión, en la enfermedad...»), la pareja es un espejo duradero, un reconocimiento repetido. Sostiene, como una madre a su bebé. Sin embargo, más allá de esta función reparadora, ¿puede arrogarse también la vocación de ser ese templo donde arde el fuego eterno del deseo? Sólo la perversión es maestra en la materia, pues une en el amor-odio a compañeros encadenados a tal objeto parcial que proporciona el otro o a tal alternancia activo-pasivo, masculino-femenino que procura la dramaturgia erótica o existencial... Las grandes aspiraciones de independencia femenina no han roto esta ley forzosamente reaccionaria por ser inconsciente, que reflota y hunde al mismo tiempo

el deseo en el seno del objeto materno arcaico. La lucha feminista ha relanzado la vitalidad libidinal por competencia fálica a través de la guerra amorosa subyacente en la identificación con el otro sexo. Sin embargo, las parejas, avergonzadas, se han reformado, homosexuales o heterosexuales, maternales o sadomasoquistas.

Podemos suponer que, cualquiera que sea la evolución de las ciencias del cuerpo y la de las costumbres que las preceden y las siguen, las mujeres tendrán necesidad, sobre todo en el período fecundo de su vida, de una cierta fiabilidad de la pareja. Sin perjuicio de disociar una parte de su vida sexual de la vida de esa pareja. La maternidad —otro amor disolvente y mortífero, extático y lúcido, delicioso y doloroso— necesita un soporte. Una madre de la madre debe estar presente: papel que, desde la desaparición de las grandes familias o de las tribus en la vida moderna, es conferido al marido.

¿Por qué el hombre acepta tal función? ¿Qué se le ha perdido ahí a don Juan, empujado por emociones de bandas? Adolescente más o menos incorregible, se cree sin embargo libre, como el poeta, desde el momento en que ama a la madre: la rehace aumentándola en el lugar del padre; o bien, matricida, la rechaza prefiriendo una rival. Pero no sale de ahí. Es su manera particular de ajustar sus cuentas con ella, castradora deseable, mórbida fuente de vida, tierra madre, tierra de muertos. Una cuenta eternamente en suspenso, incluso cuando abandona a la madre y a la esposa, para consagrarse a su banda en la persecución de las mujeres o de los signos de gloria, por cuenta de su amor propio. La superación de la pareja es la superación de la madre. Los que creen conseguirlo no cesan de violarla en la lengua: creadores de estilos, de músicas... La mujer, por su parte, accede a esta superación como mujer-madre, a través de la comunidad de sus hijos que neutraliza la imposición de la pareja. En la mayoría de los casos, es cierto, los hijos rechazan a la genitora, que sin embargo conoce la discreta gloria de multiplicarse a través de sus descendientes...

¿Y las parejas de ancianos, me dirán ustedes, las más conmovedoras, las más tenaces? ¿No es ésa otra historia: la de un amor marchito, quizá todavía travieso, pero que ha sentado la cabeza en el otoño amarillo de la amistad...?

Ginette sólo sueña con matanzas...

Nada menos parecido a la bella italiana que Shakespeare inmortalizó bajo el nombre de Julieta que Ginette, esta rubia con el cuerpo fornido de una campesina de las Landas. Y sin embargo, su eterna infancia, su inteli-

gente inocencia que enmascara una maliciosa y a veces terrible agresividad, me hacen pensar inmediatamente en la heroína de Verona. Comparación que no cesa de obsesionarme a pesar del poco idílico destino de Ginette, y que, como comprenderán, me hace reírme de mi tendencia a las analogías fáciles... Ginette se queja, al principio del análisis, de las tormentosas relaciones que no dejan de producirse entre ella y las mujeres que la rodean. Una madre a la que llamamos para nuestro uso privado (ya hablaré más adelante de esa «pareja» nueva y extraña que constituyen el analizado y el analista) una madre submarina, *hasta tal punto fue profunda e invisible su presencia en la vida de Ginette, aparece en seguida en su relato. Detentadora del único poder confesable en esta familia más que modesta, el poder culinario, la madre es para Ginette una cocinera impecable y repugnante, un cuerpo grasiento y sucio que domina al padre endeble, amante de la música arrancado a las verbenas que fueron su única alegría... Ginette lleva luto simbólico por su madre durante los primeros años de su análisis, liberándose de su influencia a fuerza de embarazos, que le dan una niña y un niño: seguridades tangibles de que ella también es una madre, e incluso mejor que la otra.*

En este momento otro personaje, anunciado con mucho misterio y veneración idealizadora desde nuestras primeras entrevistas, esencial pero también submarino, entra en escena: el marido. Como por casualidad, Jean ejerce el mismo oficio que yo, y Ginette puede decirme todo lo malo que piensa de él, por supuesto a propósito del ejercicio de... su marido. Yo ya sabía que se había casado con él para «dejar a mi familia, fui yo la que le enseñé el sexo, y eso lo dice todo, pues a los diecisiete años yo no sabía nada». Marido-hijo, salvador menor, Jean era, por su familia, cuya buena posición a la vez seduce e irrita a Ginette, un hogar, una solidez, una casa. Ese marido indeciso al que en un principio tenía que guiar, era sin embargo para Ginette una especie de buena madre, o al menos completaba, a través de su clan, la imagen desfalleciente de esa madre fuente de vergüenza que Ginette había tenido en su infancia: el clan de Jean aportaba la imagen de la suegra elegante, segura, capaz de imponerse a las otras mujeres. Una madre ideal. Pero ahora, cuando Ginette, también ella madre, se estaba convirtiendo en esa mujer reconocida y apreciada que había encontrado en casa de su marido, ¿qué hacer con ese marido el cual, además, no se contentaba ya con su papel de menor, sino que, siguiendo su propia evolución, tomaba aires de amo? La pareja compensatoria ya no tenía razón de ser.

«Matar»: ese pensamiento se hace cada vez más obsesivo para Ginette. ¿Matar a quién? ¿A él o a mí? Pues la pareja odiada, deseada, comodín y carga, aseguradora y disolvente, es también la que forma el analizado imaginariamente con su analista. Para lo bueno y para lo malo, con

el deseo de que dure y la obsesión de que no cese jamás... ¿Y qué pensar de los analistas que, según se dice, juegan al juego, casan y divorcian para ocupar un lugar en la pareja?

Ginette piensa que quiere matar a Jean. A veces eso le parece un deseo falso, surgido de una película o de una novela policiaca, que no comparte. Otras veces, por el contrario, le parece la única salida razonable. Pues si no, ¿cómo separarse de esa carga que ahora es su esposo? Divorciarse le parece imposible: «Están los niños, y además nuestros padres —los míos, los de Jean— ¡no lo soportarían!». Entonces piensa en un accidente, asesinato camuflado de accidente... Ginette no sueña más que con matanzas: tira a Jean por un barranco; un tren le pasa por el cuello: sí, justamente por el cuello y con una increíble precisión; hace colocar un explosivo en su coche, que salta por los aires despedazando su cuerpo, «no encuentran más que trozos inidentificables...». «¿Quiere usted quizá decir que no se trata de Jean?» «¡Oh, sí!», afirma Ginette, siempre dispuesta a rechazar mis sugerencias. Por lo demás, continúa, «muy cerca del lugar del accidente se encontraba una casa rodeada de un jardín, como la de usted, con un lago además donde usted se estaba ahogando cuando la explosión hizo acudir a mucha gente, y así la salvaron... Así que...», concluye aliviada. «El asesinato de Jean sirve para salvar a la madre submarina», sigo obstinadamente. Ginette, una vez más, dice no ver la relación. Sólo que bruscamente, sin duda en relación con mi ahogamiento, no vuelve a sus sesiones durante casi dos meses. Se hace la muerta: yo había ocupado el lugar de Jean y de su madre en su deseo de matar a la pareja engullidora; quería pues, a la vez alejarse (¿yo la ahogaba?) y expiar el deseo de asesinar con una huida avergonzada.

Cuando volvió, fue para decirme que de hecho todo iba bien; y yo había comprendido seguramente —suponía ella— que en ese caso no me necesitaba. Muy buenas vacaciones con Jean, «siempre tan insoportable, pero ¿qué quiere?» Y pasamos mucho tiempo desenterrando a través de mí su odio hacia esa madre a la que no podía permitirse odiar: el mismo odio que Ginette había enterrado en «su» pareja. Amor-odio, pasión de la hija mayor rechazada en beneficio de la pequeña, de la hermanita preferida del padre y alimentada por la madre, que desteta para ello a Ginette. No le quedaba más que rechazar a su vez toda esta familia, su clan despreciable, para educarse fuera de ella, en los libros. Pero la intelectual separada de sus raíces estaba nostálgica de esa madre gorda, devoradora y a devorar. Esta ama de casa era, en suma, una gozadora que había confesado a su hija («pero es posible que me lo invente», duda Ginette) el placer que sentía cuando hacía el amor con su padre, el de Ginette, y que estaba absolutamente segura de que determinado orgasmo había producido a determinada hija... Desde que imaginó que podía com-

portarse con Jean como si fuera su madre alimentadora, Ginette se volvió frígida.

El matrimonio de Ginette zozobró por un momento en las borrascas de este odio que el análisis desvió, aunque parcialmente, hacia figuras maternas, la del analista para empezar. Ginette abandonó a Jean para «amar locamente, con un verdadero amor» a un joven homosexual amigo suyo: Henri, con problemas de amistad en el fondo de sus agotamientos eróticos hards. *Vivieron durante algún tiempo el idilio sentimental a lo Romeo y Julieta: con ternura, cortesía, estilo trovadoresco, identificación andrógina. Y con toda la gama del orgasmo clitórico-anal de Ginette, identificada así a una mujer con pene, mujer indecente pero total. Esta asunción fálica fue superada cuando, habiendo adquirido la certeza de tener el falo e incluso de poderlo ser —«como Henri, somos iguales»— Ginette salió de su fobia social y se lanzó a la conquista de un verdadero reconocimiento profesional. Se convirtió en jefa de su servicio, y desde ese día disminuyó su pasión por Henri sin por ello abandonarlo. La muerte de su madre la hizo regresar al hogar: no tanto a casa de Jean que con los niños. «Mujer de dos parejas, eso es lo que so soy, una bígama. De hecho, habría hecho falta que Jean fuera más perverso y que Henri se mostrara más maternal, para que éste fuera el ideal.»*

El nombre y el arraigo social que da el marido son una débil barrera contra la fiebre intermitente de exitabilidad del «todavía» y del «no es esto» que sacude a la histérica. Más allá de ambos —y se trata realmente de un más allá— el cuerpo, eje del deseo, aspira a una idealización etérea en la que flota el espejismo de la «pareja perfecta». El ideal de la histérica sería un puerto maternal provisto de pene: una madre perversa. Para ello, para imaginarse igual, está dispuesta a todo, de la orgía al dolor, de la esclavitud a la muerte.

La madre perversa: un conglomerado de madre buena y de padre todopoderoso en un ser monstruoso, adorable, saciador. ¿Deseado sexualmente? No exactamente. La vida erótica de Ginette con Henri fue más fantasiosa que real (pues Henri continuaba encontrando mayor placer en los hombres). Pero ella se aferra a él para dar libre curso a estas fantasías de «mujer igual al hombre», de «madre con pene». La experiencia homosexual con Henri le ha permitido tener un discurso sin trabas, atrevido, obsceno: hablar en suma como se supone se habla ante un analista, como se supone que habla un analista, aunque se calle. Henri y Ginette, ¿otra variante de la pareja analista-analizado, puesta en acción de una fantasía erótica frustrada por el diván?

Por el contrario, Jean maternal, fobo-obsesivo, tranquilizador, todo él ley, no tenía imaginario. La ley desprovista de imaginario es la enemiga de la pareja. Reposa sobre maridos que sólo cumplen con su deber

y nada más: apegados a sus propias madres frígidas, esposas y amas de casa impecables, estos maridos fundan un hogar, no una pareja. Su actuación sexual, a menudo honrada, no evita que sus esposas sean depresivas, ninfómanas o suicidas. Y las esposas histéricas no se equivocan. Bruscamente llenas de odio, estas bacantes modernas se lanzan entonces al asalto de su placer y de su amor imbricados, indisociables, bajo la forma de una reivindicación de reconocimiento fálico. Muchas exigencias feministas contemporáneas se han fundido en este molde.

El odio-enamoramiento [hainamoration] *andrógino, la identificación fascinada de Ginette con Henri estuvo regada por el odio aún más violentamente que con Jean. Con la diferencia de que una vez nombrado, presente, confesado, el odio apareció finalmente como el resorte profundo del goce de Ginette. Aquí yace una madre submarina y penetrante, a la que mi goce y mi aspiración paranoide al poder quieren igualar: esto es lo que indica toda esa exhibición pasional. Después de haberlo vivido hasta el final, en carne y en palabras, Ginette termina su análisis escogiendo ser... mujer. «La verdadera pareja, con alguien diferente y coherente, la he tenido en definitiva con usted», me dice. «Pero en la realidad me conviene más Jean, si es cierto que hace falta, que se debe, vivir* con *alguien. Porque uno y otro estamos incompletos, y la pareja completa, si no no tiene sentido. Mientras que con Henri nunca hay dos, hay el mismo en dos ejemplares, la foto y el negativo. Evidentemente eso me hace gozar, pero también me hace perderme. En resumen, me vuelvo loca: hay momentos en que no sé cuál es mi sexo y cuál el suyo. Entonces me dan ganas de desaparecer, de matarme. Esta vez no a él, sino a mí... Menos mal que está Jean, que soporta que navegue del uno al otro...»*

EL SUEÑO DE LOS ENAMORADOS

Aunque la muerte de los enamorados de Verona sea irremediable, el espectador se queda con la sensación de que sólo se trata de un sueño. En esa negación que nos hace pensar en los dos cadáveres como en simples durmientes, es problablemente nuestra sed de amor —desafío mágico a la muerte— la que habla.

El arriesgado juego con el somnífero en las propias peripecias del texto sugiere ya esta confusión. Sin embargo, la imagen final de la pareja inmóvil nos conduce quizá a esa tierra prometida que es el sueño de los enamorados. En efecto, la satisfacción erótica de los deseos no es la identificación primaria tranquilizadora, y en este sentido el «amor confisca

el narcisismo»[20]. Entonces el sueño es a la vez una reparación del narcisismo agotado en el deseo y una paraexcitación que permite a la representación amorosa tomar forma. Sin esta representación de la unión de los enamorados que duermen uno en brazos del otro, el gasto erótico es una carrera hacia la muerte. El sueño de los enamorados, por otra parte[21], no hace sino recargar una energía de imaginario, lista, al despertar, para nuevos gastos, para nuevas caricias, bajo el imperio de los sentidos... Romeo y Julieta muertos-dormidos son, como nuestro sueño entre dos cuando estamos enamorados, una reserva de imágenes fusionales que calman temporalmente el frenesí erótico antes de relanzarlo...

La situación transferencial y el discurso analítico nos proveen también de una cierta reserva imaginaria amorosa para nuestros dramas eróticos y sociales. Pero sin dejarnos adormecer, el análisis se propone ser el despertar lúcido de los enamorados...

[20] Cf. D. Braunschweig y M. Main, *Eros et Antéros*, París, Payot, 1971, pp. 195 ss.
[21] *Ibid.*, p. 197.

STABAT MATER

LA PARADOJA: ¿MADRE O NARCISISMO PRIMARIO?

Si bien de una *mujer* no se puede decir lo que *es* (so pena de abolir su diferencia), tal vez no ocurra lo mismo con la *madre*, dado que esta es la única función del «otro sexo» a la que podemos atribuir, con absoluta seguridad, una existencia. Sin embargo, también aquí nos encontramos ante una paradoja. En primer lugar, vivimos en una civilización en la que la representación *consagrada* (religiosa o laica) de la femineidad es absorbida por la maternidad. Sin embargo, si se mira con atención, esta maternidad es la *fantasía* que alimenta el adulto, hombre o mujer, de un continente perdido: además, se trata menos de una madre arcaica idealizada que de una idealización de la *relación* que nos une a ella, ilocalizable, de una idealización del narcisismo primario. Ahora bien, cuando el feminismo reivindica una nueva representación de la femineidad, parece identificar la maternidad con este error idealizado y, al rechazar la imagen y sus abusos, el feminismo soslaya la experiencia real que oculta esa fantasía. ¿Resultado? Negación o rechazo de la maternidad por ciertos sectores vanguardistas del feminismo. O bien aceptación —consciente o no— de sus representaciones tradicionales por la «gran masa» de hombres y mujeres.

FLASH: instante del tiempo o del sueño sin tiempo; átomos desmesuradamente henchidos de un vínculo, de una visión, de un estremecimiento, de un embrión aún informe, innombrable. Epifanías. Fotos de lo que no es aún visible, sobrevolado forzosamente desde muy arriba, alusivamen-

El cristianismo es indudablemente la construcción simbólica más refinada en la que la femineidad, en la medida en que se transparenta —y se transparenta sin cesar— se restringe a lo *Maternal*[1]. Llamamos «maternal» al principio ambivalente que, por una parte, depende de la especie y, por otra, de una

[1] Para rellenar las lagunas de este artículo, cf. Marina Warner, *Alone of all her sexe. The myth and cult of the Virgin Mary*, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1976, e Ilse Barande, *Le maternel singulier*, Aubier-Montaigne, 1977, que son la base de estas reflexiones.

te, por el lenguaje. Palabras siempre demasiado lejanas, demasiado abstractas para ese bullicio subterráneo de segundos que se pliegan en espacios inimaginables. Escribirlos es una prueba del discurso, como lo es el amor. ¿Qué es amar, para una mujer? Lo mismo que escribir. Risa. Imposible. Flash de un innombrable, tejidos de abstracciones que hay que desgarrar. Que un cuerpo se aventure finalmente fuera de su refugio, se arriesgue en sentidos so capa de palabras. VERBE FLESH. Del uno al otro, eternamente, visiones fragmentadas, metáforas de lo invisible.

catástrofe de identidad que hace que el Nombre propio caiga en ese innombrable que imaginamos como la femineidad, el no lenguaje o el cuerpo. Así, Cristo, es Hijo del Hombre, sólo es «humano», en resumidas cuentas, por su madre: como si el humanismo cristiano no pudiera ser más que un maternalismo (esto es, por lo demás, lo que ciertas corrientes laicistas en su orbe no cesan de reivindicar con su esoterismo). Sin embargo, la humanidad de la Virgen madre no siempre es evidente, y veremos cómo María se distingue del género humano, por ejemplo, por su sustracción al pecado. Pero, paralelamente, la más intensa revelación de Dios, que es la mística, sólo se da al que se asume «maternal». San Agustín, San Bernardo, el Maestro Eckhart, por citar sólo a algunos, se contemplan en el papel de vírgenes esposas del Padre, cuando no reciben, como San Bernardo, directamente sobre los labios las gotas de la leche virginal. La actitud hacia el continente materno se convierte entonces en la plataforma sobre la que se erige el amor a Dios, de manera que los místicos, esos «Schrebers felices» (Sollers), iluminan con un fulgor extraño la herida psicótica de la modernidad: aparece como una incapacidad de los códigos modernos de domesticar lo maternal, es decir el narcisismo primario. Sus réplicas contemporáneas son raras y «literarias», pero siempre un poco orientales cuando no trágicas: Henry Miller, que se dice embarazado, Artaud que se imagina como «sus hijas» o «su madre»... Será la rama ortodoxa del cristianismo, por la boca de oro de Juan Crisóstomo entre otros, la que consagre esta función de transición de lo Maternal, llamando a la Virgen «vínculo», «medio» o «intervalo», y abriendo así la puerta a sus identificaciones más o menos heréticas con el Espíritu Santo.

Esta reabsorción de la femineidad en lo Maternal, reabsorción propia de numerosas civilizaciones, pero que el cristianismo lleva, a su modo, al apogeo ¿será simplemente la apropiación masculina de lo Maternal, que, según la hipótesis adoptada por nosotros, no es más que una fantasía que oculta el narcisismo primario? ¿O bien podríamos ver en ella, además, el mecanismo de la enigmática sublimación? ¿Quizá mecanismo

de la sublimación masculina, pero sublimación al fin y al cabo, si es cierto que para Freud cuando imagina a Leonardo, y para el propio Leonardo, la domesticación de esta economía (de lo Maternal o de lo narcisista primario) es la condición de la realización artística, literaria o pictórica?

Sin embargo, desde esta óptica, hay dos preguntas que quedan sin respuesta: ¿qué es lo que, en la representación de lo Maternal en general, y en la representación cristiana, virginal, de lo Maternal en particular, que calma la angustia social y sacia a un ser masculino, satisface también a una mujer, de modo que la comunidad de los sexos se establece por encima y a pesar de su flagrante incompatibilidad y su permanente guerra? ¿Qué es lo que, por otra parte, en lo Maternal no tiene en cuenta lo que diría o querría una mujer, de modo que cuando las mujeres toman hoy la palabra su descontento se refiere fundamentalmente a la concepción y la maternidad? Más allá de las reivindicaciones sociopolíticas, esto conduce el famoso «malestar en la cultura» a un punto ante el que Freud retrocedía: a un malestar de la especie.

Un triunfo del inconsciente en el monoteísmo

Parece ser que el atributo «virgen» para María es un error de traducción, al haber reemplazado el traductor el término semítico que designa el estatus socio-legal de una joven no casada por el término griego *parthénos*, que especifica una situación fisiológica y psicológica: la virginidad. Se podrá descifrar en ello la fascinación indoeuropea, analizada por Dumézil, por la joven virgen como depositaria del poder paterno; también se puede ver en ello una conjuración ambivalente, por excesiva espiritualización, de la diosa madre y del matriarcado subyacente con el que se debatían la cultura griega y el monoteísmo judío. Lo cierto es que la cristiandad occidental orquesta este «error de traducción», proyectando en él sus propias fantasías y dando lugar a una de las construcciones imaginarias más poderosas que ha conocido la historia de las civilizaciones.

La historia del culto virginal en el cristianismo es, de hecho, una imposición de creencias con raíces paganas sobre, y a veces contra, los dogmas de la Iglesia oficial. Es cierto que ya los Evangelios plantean la existencia de María. Pero sólo sugieren muy discretamente la inmaculada concepción de la madre de Cristo, no dicen nada de la propia historia de María, y no la mencionan más que muy rara vez al lado de su hijo o en torno a su crucifixión. Así, Mateo, 1, 20 («... Se le apareció en sueños un ángel del Señor y le dijo: José, hijo de David, no temas recibir

en tu casa a María, tu esposa, pues lo concebido en ella es obra del Espíritu Santo») y Lucas, 1, 34 («Dijo María al ángel: ¿Cómo podrá ser eso, pues yo no conozco varón?») abren una puerta, que al principio es estrecha pero que no tardará en ensancharse por intervenciones apócrifas, a una fecundación sin sexualidad, según la cual una mujer, preservada de la intervención masculina, concibe sola con una «tercera persona», una no persona, el Espíritu. Las escasas veces en que la madre de Jesús aparece en los Evangelios es para dar a entender que la relación filial no depende de la carne sino del nombre o, en otros términos, para desmentir cualquier eventual matrilinealismo y para que sólo persista el vínculo simbólico. Así, Lucas, 2, 48-49 («... Le dijo su madre: Hijo, ¿por qué nos has hecho esto? Mira que tu padre y yo, apenados, andábamos buscándote. Y él les dijo: ¿Por qué me buscábais? ¿No sabíais que es preciso que me ocupe en las cosas de mi padre?»), pero también Juan, 2, 3-4 («... Dijo la madre de Jesús a éste: No tienen vino. Díjole Jesús: Mujer, ¿qué nos va a mí y a ti? No es aún llegada mi hora») y 19, 26-27 («Jesús, viendo a su madre y al discípulo a quien amaba, que estaba allí, dijo a la madre: Mujer, he ahí a tu hijo. Luego dijo al discípulo: He ahí a tu madre. Y desde aquella hora el discípulo la recibió en su casa»).

A partir de este material programático pero escaso, proliferará un imaginario irresistible que tomará fundamentalmente tres direcciones. Por una parte se tratará de homologar a la Madre con el Hijo desarrollando el tema de la inmaculada concepción e inventando una biografía de María análoga a la de Jesús, y de privarla de la muerte privándola del pecado: María fallece en Dormición o Asunción. Seguidamente se trata de darle cartas de nobleza, un poder que, aunque se ejerza en el más allá, no es por ello menos político, ya que María será proclamada reina, dotada de los atributos y de los boatos de la realeza y, paralelamente, declarada Madre de la institución divina en la tierra, la Iglesia. Finalmente, la relación con María y de María será considerada como prototipo de la relación de amor y asumirá, con este fin, dos aspectos fundamentales del amor occidental: el amor cortesano y el amor del niño, adoptando así toda la gama que va de la sublimación al ascetismo y al masoquismo.

NI SEXO, NI MUERTE

La vida de María imaginada siguiendo el modelo de la vida de Jesús parece ser fruto de la literatura apócrifa. La historia de su propia concepción milagrosa, calificada de «inmaculada concepción», por Ana y Joaquín tras un largo matrimonio estéril, así como su biografía de joven pia-

dosa, aparecen en fuentes apócrifas desde finales del siglo I. Se encuentra en su totalidad en el *Libro de Santiago,* pero también en el *Pseudo Mateo* (que inspirará, por ejemplo, los frescos de Giotto); estos «datos» son citados por Clemente de Alejandría y Orígenes, pero no serán oficialmente reconocidos, y si bien la Iglesia de Oriente los tolera sin dificultad, sólo serán traducidos al latín en el siglo XVI. Pero Occidente no tarda mucho en glorificar, por sus propios medios, aunque siempre bajo inspiración ortodoxa, la vida de María. La primera poesía latina, «Maria», sobre el nacimiento de ésta se debe a la religiosa Roswitha de Gandersheim (muerta antes del año 1002), dramaturga y poetisa.

El ascetismo del siglo IV, desarrollado por los Padres de la Iglesia, se injertará en esta corriente apócrifa para desarrollar y racionalizar el postulado de la inmaculada concepción. La demostración se basará sobre una relación lógica simple: la implicación entre la sexualidad y la muerte. Dado que se implican mutuamente, no se podría evitar una sin eludir la otra. Este ascetismo aplicable a los dos sexos es vigorosamente formulado por San Juan Crisóstomo (*De la virginidad:* «Pues donde hay muerte, hay también copulación sexual; y donde no hay muerte, no hay tampoco copulación sexual»); aunque combatido por San Agustín y Santo Tomás, ha seguido irrigando la doctrina cristiana. Así, Agustín condena la «concupiscencia» *(epithymía)* y afirma que la virginidad de María no es de hecho más que una condición previa lógica de la castidad de Cristo. La ortodoxia, sin duda heredera de un matriarcado más violento en las sociedades de Europa oriental, insiste más abiertamente en la virginidad de María. Se opondrá María a Eva, la vida a la muerte (San Jerónimo, *Carta 22:* «La muerte vino por Eva, pero la vida vino por María»; Ireneo: «Por María, la serpiente se convirtió en paloma y nos liberamos de las cadenas de la muerte»); incluso se entablarán tortuosos debates para demostrar que María sigue siendo virgen después del parto (así, el II Concilio de Constantinopla, en el año 381, bajo la influencia del arrianismo, acentúa el papel de la Virgen con respecto al dogma oficial y proclama la perpetua virginidad de María; el concilio del año 451 la llamará *Aeiparthénos:* siempre virgen). Establecido esto, María puede ser proclamada no ya Madre del hombre, o Madre de Cristo, sino Madre de Dios, *Theotókos:* esto es lo que hará el patriarca Néstor para deificarla definitivamente.

Cabeza reclinada, nuca relajada, piel-sangre-nervios calentados, fuente luminosa: corriente de cabellos de ébano, de néctar, smooth darkness through her

En la complejísima relación entre Cristo y su Madre, donde se traban las relaciones de Dios con la humanidad, del hombre con la mujer, del hijo con la madre, etc.,

fingers, miel reluciente bajo las alas de las abejas, sparkling fils burning bright..., seda, mercurio, cobre dúctil: luz congelada calentada bajo los dedos. Melena de animal: ardilla, caballo y la dicha de una cabeza sin rostro, narciso del tacto sin ojos, la mirada fundida en músculos, pelos, colores pesados, lisos, apacibles. Mamá: anamnesis.

*

Tímpano tenso que arranca sonido al sordo silencio. Viento en la hierba, un grito lejano de gaviota, ecos de olas, de bocinas, de voces, ¿o de nada? O sus llantos, los de mi recién nacido, espasmo de vida sincopada. No oigo ya nada, pero el tímpano continúa transmitiendo ese vértigo sonoro a mi cráneo, al cabello. Mi cuerpo ya no me pertenece, se retuerce, sufre, sangra, se resfría, echa los dientes, babea, tose, se llena de granos y ríe. Sin embargo, cuando vuelve su alegría, la de mi hijo, su sonrisa no me lava más que los ojos. Pero el dolor, su dolor, me llega de dentro, no está nunca separado, distinto, me abrasa inmediatamente, sin un segundo de respiro. Como si fuera este dolor lo que yo hubiera traído al mundo y que, no queriendo separarse, se obstinara en volver a mí, me habitara permanentemente. No se pare con dolor, se pare el dolor: el niño lo representa y el dolor se instala permanentemente desde entonces. Por supuesto,

aparecerá muy pronto la problemática del *tiempo* paralela a la de la *causa*. Si María es anterior a Cristo, y si éste se origina en ella, aunque no sea más que desde el punto de vista de su humanidad, ¿no debería ser también la propia concepción de María inmaculada? Pues, en la hipótesis contraria, ¿cómo un ser concebido en el pecado y que lo lleva en sí mismo, podría dar lugar a un Dios? Los apócrifos no habían dudado, sin demasiadas precauciones, en sugerir esta ausencia de pecado en la concepción de María, pero los Padres de la Iglesia son más prudentes. A San Bernardo le repugna celebrar la concepción de María por Santa Ana, e intenta así frenar la homologación de María con Cristo. Pero es Duns Escoto el que transforma esta duda en torno a la promoción de una diosa madre en el cristianismo en problema lógico, para salvaguardar a ambas, tanto a la Gran Madre como a la lógica. Considera el nacimiento de María como una *praeredemptio* basándose en un argumento de congruencia: si es cierto que sólo Cristo nos salva por su redención en la cruz, la Virgen, que lo lleva dentro, no puede sino estar preservada del pecado «retrospectivamente», desde su propia concepción hasta la citada redención.

A favor o en contra, dogmas o astucias lógicas, la batalla en torno a la Virgen se endurecerá entre jesuitas y dominicos, pero, como es sabido, la Contrarreforma acabará

pueden ustedes cerrar los ojos, taparse los oídos, hacer cursos, carreras, arreglar la casa, pensar en los objetos, en los sujetos. Pero una madre siempre está marcada por el dolor, sucumbe a él. «Y a ti, una espada te atravesará el alma...»

*****

Sueño sin resplandor, sin sonido, sueño de músculos. Negra torsión, dolores de espalda, de brazos, de muslos, tenazas convertidas en fibras, hogueras que revientan nervios, piedras que rompen los huesos: trituradoras de volúmenes, de superficies, de espacios, de líneas, de puntos. Ahora sólo palabras, siempre lo visible para marcar el estruendo de un silencio que duele en todas partes. Como si un fantasma de geometría pudiera sufrir al derrumbarse en un tumulto sin ruido... Sin embargo, el ojo no captaba nada, el oído continuaba sordo. Pero aquello bullía y se desplomaba, aquello se retorcía, se rompía: la trituración continuaba... Entonces, lentamente, una sombra se acumuló, se destacó, se oscureció y se perfiló: visto desde lo que debe ser el verdadero lugar de mi cabeza, era el lado izquierdo de mi pelvis. Nada más que algo huesudo, liso, amarillo, disforme, un trozo de mi cuerpo sobresaliendo contra natura, contra simetría, pero cortado: superficie de concha cercenada que descubre bajo aquel miembro

por vencer las resistencias: en lo sucesivo, los católicos venerarán a María por sí misma. La Compañía de Jesús habrá logrado consumar un proceso de presión popular extendido por el ascetismo de la patrística y reabsorber, sin hostilidad explícita ni rechazo brutal, la parte de lo Maternal (en el sentido antes señalado) útil para un cierto equilibrio entre los dos sexos. Curiosa y necesariamente, cuando este equilibrio comienza a verse seriamente amenazado en el siglo XIX, la Iglesia católica —más dialéctica y sutil en esto que los protestantes que engendraban ya las primeras sufragistas— da a la Inmaculada Concepción el estatus de dogma en 1854. Se ha sugerido a menudo que el florecimiento del feminismo en los países protestantes es debido, entre otras cosas, a la mayor iniciativa que en ellos se da a las mujeres en el plano social y ritual. Pero habría que preguntarse si, además, esta eclosión no es el resultado de una *carencia* en el edificio religioso protestante en el lugar de lo Maternal, que, en cambio, fue elaborado en el catolicismo con un refinamiento al que los jesuitas dieron el último toque, y que hace aún al catolicismo muy difícilmente analizable.

La realización, bajo el nombre de María, de una totalidad compuesta de mujer y de Dios, se produce finalmente por la evitación de la muerte. La Virgen Madre conoce una suerte más radiante que la de su hijo: al haber sufrido el cal-

puntiagudo desmesurado las fibras de una médula... Placenta congelada, rama viviente de un esqueleto, transplante monstruoso de vida en esta muerta viviente que soy yo. Vida... muerte... imprevisible. En el parto salió a la izquierda con la placenta... mi médula quitada que sirve no obstante de injerto, que me hiere pero me aumenta. Paradoja: privación y adquisición del parto. Pero, por fin, la tranquilidad planea sobre el dolor, el terror de esta rama seca que revive cortada, herida, privada de su concha reluciente. Tranquilidad de otra vida, la vida de este otro, que camina, mientras que yo soy a partir de ahora un esqueleto. Naturaleza muerta. Sin embargo, está él, su carne, que fue mía ayer. La muerte, entonces ¿cómo podría sucumbir a ella?

vario, no tiene tumba, no muere y por tanto no tiene necesidad de resucitar. María no muere, sino que —como en un eco de las creencias orientales, entre otras taoístas, en las que los cuerpos humanos pasan de un lugar a otro en ese flujo eterno que es en sí mismo un calco del receptáculo materno— transita.

El tránsito es más pasivo en la Iglesia de Oriente: es una Dormición *(koimesis)* durante la cual, según ciertas representaciones iconográficas, se ve a María transformarse en niña pequeña en los brazos de su hijo, convertido entonces en su Padre; invierte así su papel de Madre en papel de Hija para alegría de los amantes de los «tres cofrecillos» de Freud...

En efecto, *madre* de su hijo e *hija* de éste, María es también, y además, su *esposa*: realiza por tanto la triple metamorfosis de una mujer en el sistema más estricto de parentesco. Desde 1135, transponiendo el Cantar de los Cantares, Bernardo de Claraval glorifica a María e. su papel de amada y de esposa. Pero ya Santa Catalina de Alejandría (martirizada en el año 307) se veía recibiendo el anillo nupcial de Cristo ayudado por la Virgen, mientras que Santa Catalina de Siena (muerta en 1830) hace un matrimonio místico con él. ¿Es el impacto de esta función de María amada y esposa de Cristo la que está en la base de la expansión del culto mariano en Occidente después de San Bernardo y gracias a los cistercienses? *«Vergine Madre, figlia del tuo Figlio»*, exclama Dante, que es quizá el que mejor condensa esta reunión de las tres funciones femeninas (hija-esposa-madre) en una totalidad en la que se borran como corporalidades específicas pero conservan sus funciones psicológicas. Su vínculo constituye el fundamento de la espiritualidad inmutable e intemporal: «término fijo de un eterno designio», precisa magistralmente *La divina comedia.*

El tránsito es más activo en Occidente, pues María se eleva en cuerpo y alma hacia el otro mundo en una *Asunción.* Esta fiesta, celebrada en Bizancio desde el siglo IV, llega a la Galia en el siglo VII bajo la in-

fluencia de la Iglesia de Oriente, pero las primeras visiones occidentales de la asunción de la Virgen, visiones de mujeres (especialmente de Isabel de Schonan, muerta en 1164) datan del siglo XII. La Asunción no fue declarada dogma por el Vaticano hasta 1950. ¿Para calmar cierta angustia de muerte tras la más mortífera de las guerras?

FIGURA DEL PODER

En su vertiente de «poder», *María Regina* aparece en imagen desde el siglo VI, en la iglesia de Santa María la Antigua de Roma. Es interesante señalar que es ella, mujer y madre, la que se encarga de representar el supremo poder terrenal. Cristo es rey, pero ni él ni su Padre son imaginados con coronas, diademas, ricos atavíos y otros signos externos de abundantes bienes materiales. Es la Virgen Madre la que centraliza esta opulenta infracción del idealismo cristiano. Más tarde, cuando tome el título de *Nuestra Señora,* también será por analogía con el poder terrenal de la noble dama feudal de las cortes medievales. Esta función de María como depositaria del poder, frenada más adelante por la Iglesia, que comienza a desconfiar, perdura en la representación popular y pictórica, como lo atestigua el impresionante cuadro de la *Madonna della Misericordia* de Piero della Francesca, condenado en su tiempo por las autoridades católicas. Sin embargo, no sólo el papado venera cada vez más a la madre de Cristo a medida que se refuerza el poder del Vaticano sobre las ciudades y comunidades, sino que identifica abiertamente su propia institución con la Virgen: María es oficialmente proclamada reina por Pío XII en 1954 y *Mater Ecclesiae* en 1964.

EIA MATER FONS AMORIS!

Finalmente hay varios aspectos fundamentales del amor occidental que convergen en María. En un primer momento parece que el culto mariano que homologa a María con Jesús y lleva el ascetismo a su extremo, se opuso al amor cortesano por la noble dama, que, si bien representaba una transgresión social, no tenía sin embargo nada de pecado físico o moral. Ahora bien, desde el comienzo de la «cortesanía», aún muy carnal, María y la Dama compartieron los rasgos comunes de ser los puntos de mira de los deseos y de las aspiraciones de los hombres. Por otra parte, por el hecho de ser única, de excluir a cualquier otra mujer, tanto la

Dama como la Virgen encarnaban una autoridad absoluta tanto más atractiva por cuanto aparecía sustraída a la severidad paterna. Este poder femenino debía ser vivido como un poder negado, más agradable de tomar por ser a la vez arcaico y secundario, una especie de sucedáneo del poder efectivo en la familia y la ciudad, pero no menos autoritario, doble solapado de la potencia fálica explícita. A partir del siglo XIII, con la ayuda de la implantación del cristianismo ascético y, sobre todo desde 1328, gracias a la promulgación de las leyes sálicas, que excluían a las hijas de la sucesión y hacían así más vulnerable a la amada, tiñendo el amor por ella con todas las tintas de lo imposible, la corriente mariana y la corriente cortesana confluyen. En torno a Blanca de Castilla (muerta en 1252), la Virgen se convierte explícitamente en el centro del amor cortesano, uniendo las cualidades de la mujer deseada y las de la santa madre en una totalidad tan conseguida como inaccesible. Con lo que hacer sufrir a toda mujer y soñar a todo hombre. En efecto, encontramos en un *Milagro de Nuestra Señora* la historia de un joven que abandona a su novia por la Virgen: ésta se le aparece en sueños para reprocharle haberla abandonado por una «mujer terrenal».

Sin embargo, al lado de esta totalidad ideal que ninguna mujer singular podría encarnar, la Virgen se convierte también en el punto de anclaje de la humanización de Occidente y de la humanización del amor en particular. Y es también hacia el siglo XIII, con San Francisco, cuando esta tendencia toma cuerpo con la representación de María pobre, modesta y humilde, madona de la humildad al mismo tiempo que madre abnegada y tierna. La célebre *Natividad* de Piero della Francesca de Londres, en la que Simone de Beauvoir ha visto demasiado apresuradamente una derrota femenina ya que la madre se arrodilla ante su hijo apenas nacido, condensa de hecho el nuevo culto de la sensibilidad humanista. Reemplaza la alta espiritualidad que asimilaba a la Virgen con Cristo por una percepción carnal de una madre completamente humana. Fuente de las más vulgarizadas imágenes piadosas, esta humildad

Olor a leche, hierba con rocío ácido y claro, recuerdo del viento del aire, de las algas (como si un cuerpo viviera sin desperdicio): se desliza bajo mi piel, no se queda en la boca ni en la nariz, sino que acaricia las venas, despega la epidermis de los huesos, me infla como un globo de ozono, y yo planeo con los pies bien clavados en el suelo para llevarlo, segura, estable, indesarraigable, mientras él baila en mi cuello, flota con mis cabellos, busca a derecha e izquierda un hombro suave, slips on the brest, swingles, silves vivid blossom of my belly, y levanta finalmente el vuelo sobre mi ombligo en su sueño llevado por mis manos. Mi hijo.

*

Noche en vela, sueño disperso, dulzura del niño, mercurio caliente en mis brazos, caricia, ternura, cuerpo indefenso, el suyo o el mío, abrigado, protegido. Una ola se aleja, cuando él se duerme, bajo mi piel, vientre, muslos, piernas: sueño de los músculos, no del cerebro, sueño de la carne. La lengua vigilante se acuerda dulcemente de otro abandono, el mío: plomo florecido en el fondo de un lecho de un hueco, de un mar... Infancia reencontrada, paz recreada soñada, en destellos, flash de células, instantes de risa, sonrisa en la oscuridad del sueño, la noche, alegría opaca que me arraiga en la cama de ella, mi madre, y le proyecta a él, un hijo, mariposa que bebe el rocío de su mano, allí, al lado, a la noche. Solos: ella, yo y él.

Vuelve del fondo de la nariz, de la glotis, de los pulmones, de los oídos, traspasa su algodón que ahoga y tapona, y se despierta en sus ojos. Dulzura del rostro dormido, relieve de jade rosado: frente, cejas, aletas de la nariz, mejillas, boca entreabierta, barbilla frágil, dura, puntiaguda. Sin arruga ni sombra, ni ser ni nada, ni presente ni ausente, pero real, inocencia real, inaccesible, peso que ata y ligereza seráfica. ¿Hijo? Angel, resplandor en una tela italiana, sueño impasible, apacible, droga de los pescadores del Mediterráneo. Y después, la gota de

materna se acerca a la «vivencia» femenina más que las representaciones anteriores. Pero, además, si bien es cierto que absorbe un cierto masoquismo femenino, expone también su contrapartida de gratificación y gozo. Pues la cabeza de la madre que se inclina ante su hijo no lo hace sin el orgullo inconmensurable de la que se sabe también su esposa y su hija. Se sabe prometida a esta eternidad (espiritual o de la especie) que ninguna madre ignora inconscientemente y con respecto a la cual la abnegación o incluso el sacrificio materno no es más que un precio irrisorio a pagar. Precio tanto más fácilmente soportable cuanto que, frente al amor que une a la madre y a su hijo, el resto de las «relaciones humanas» estalla como un flagrante simulacro. La representación franciscana de la Madre refleja muchos aspectos esenciales de la psicología materna, produciendo así la afluencia del pueblo a las iglesias al mismo tiempo que un formidable crecimiento del culto mariano, como lo demuestra la construcción de numerosas iglesias consagradas a ella («Nuestra Señora»). Esta humanización del cristianismo por el culto a la Madre conduce también a interesarse por la humanidad del hombre-padre: la celebración de la «vida de familia» realzará la figura de José a partir del siglo XV.

nácar se despierta: mercurio ágil. Estremecimiento de las pestañas, imperceptible fruncimiento de las cejas, la piel temblorosa, reflejos inquietos buscando, sabiendo y volviendo de su saber a mi no saber: fugaz ironía de la dulzura infantil que despierta a los sentidos, los sobrepasa, los rebasa, me hace planear en música, en danza. Refinamiento imposible, violación sutil de los genes heredados: antes de que lo aprendido venga a bombardearlo, endurecerlo, madurarlo. Dura, dulzura traviesa de la primera enfermedad vencida, sabiduría inocente de la primera prueba superada, reproche aún lleno de esperanza por los sufrimientos en los que te he metido al llamarte, desearte, crearte... Dulzura, sabiduría, reproche: tu cara ya es humana, la enfermedad te ha hecho unirte a nuestra especie, hablas sin palabras pero tu garganta ya no balbucea: escucha conmigo el silencio de tu sentido nacido que lleva mis lágrimas hacia la sonrisa.

*****

Partido el amante, viene el olvido, pero el placer de los sexos permanece y nada falta. Ninguna representación, sensación, recuerdo. Ascuas del vicio. Más tarde, vuelve el olvido, pero esta vez como caída —del plomo— gris, sosa, opaca. Olvido: espuma cegadora, asfixiante pero a la chita callando. Como la niebla que se come el parque, engulle las ra-

QUÉ CUERPO

Del cuerpo virginal, sólo tendremos derecho a la oreja, a las lágrimas y a los pechos. El hecho de que el órgano sexual femenino se haya transformado en esa inocente concha receptáculo del sonido puede eventualmente contribuir a erotizar la escucha, la voz, incluso el entendimiento. Pero, por el mismo movimiento, la sexualidad se ve rebajada al rango de lo sobreentendido. La experiencia sexual femenina se ancla así en la universalidad del sonido, ya que el espíritu es dado *por igual* a todos los hombres y a todas las mujeres. Una mujer sólo podrá elegir entre vivirse *hiperabstracta* («inmediatamente universal», decía Hegel) para merecer así la gracia divina y la homologación con el orden simbólico o simplemente *diferente,* otra, caída («inmediatamente particular», decía Hegel). Pero no podrá acceder a su complejidad de ser compartida, heterogénea, pliegue--catástrofe-del-«ser» («nunca singular», decía Hegel).

Bajo su amplia túnica azul, el cuerpo materno virginal no dejará ver más que el pecho, mientras que el rostro, suavizando poco a poco la rigidez de los iconos bizantinos, se cubrirá de lágrimas. Leche y llanto serán los signos por excelencia de la *Mater dolorosa* que invadirá Occidente a partir del siglo XI para alcanzar su apogeo en el XIV. Pero no dejará de habitar las visiones marianas de aquellos o aquellas

mas, borra el suelo verde, embota y nubla mis ojos.

Ausencia, ascuas, olvido. Escansión de nuestros amores.

Queda, en *el lugar del corazón*, un hambre. Espasmo que se extiende, recorre los vasos, hasta la punta de los pechos, hasta la punta de los dedos. Palpita, atraviesa el vacío, lo borra, y se instala poco a poco. Mi corazón: una inmensa herida palpitante. Una sed.

Angustiada, culpable. ¿El *Vatercomplex* de Freud en la Acrópolis? La imposibilidad de estar sin legitimación reiterada (sin libros, hombre, familia). Imposibilidad —posibilidad deprimente— de la «transgresión».

Ya sea rechazo en el que *Yo* paso al Otro lo que deseo de los otros.

Ya sea ese soplo del vacío, herida abierta en mi corazón que me hace estar en el purgatorio.

Deseo la Ley. Y puesto que no está hecha para mí sola, me arriesgo a desear fuera de la ley. Entonces el narcisismo así despertado, *que quiere ser sexo*, vaga sin aliento. En el transporte de los sentidos estoy desamparada. Nada tranquiliza, pues sólo la ley fija. ¿Quién llama a este sufrimiento gozo? Es el placer de los condenados.

(a menudo niños, niñas) a los que desgarra la angustia de una frustración materna. El hecho de que la oralidad —umbral de la regresión infantil— se manifieste a través del pecho, mientras que el espasmo del eclipse del erotismo se desahoga a través de las lágrimas no puede ocultar que leche y lágrimas tienen algo en común: ser metáforas del no lenguaje, de una «semiótica» que la comunicación lingüística no oculta. La Madre y sus atributos, que evocan *la humanidad dolorosa*, se convierten así en los representantes de un «retorno de lo reprimido» en el monoteísmo. Restablecen lo no verbal y se presentan como el receptáculo de una modalidad significante más próxima a los llamados procesos primarios. Sin ellos, la complejidad del Espíritu Santo habría quedado mutilada. En cambio, al retornar por medio de la Virgen Madre, hallan su expresión en el arte —pintura y música— del que la Virgen será necesariamente a la vez patrona y objeto privilegiado.

Vemos así dibujarse la función de lo «Maternal virginal» en la economía simbólica occidental: de la alta sublimación crística a la que aspira, y que por momentos supera, a las regiones extralingüísticas de lo innombrable, la Virgen Madre ocupa el inmenso territorio que se extiende a ambos lados del paréntesis del lenguaje. Añade a la Trinidad cristiana y al Verbo que le da coherencia esa heterogeneidad que recuperan.

La puesta en orden de la libido materna alcanza su apoteosis en torno al tema de la muerte. La *Mater dolorosa* no conoce más cuerpo mas-

culino que el de su hijo muerto, y su única emoción (que contrasta con la dulce serenidad un poco ausente de las Madonas lactantes) es la de las lágrimas sobre un cadáver. Puesto que hay resurrección, cosa que como Madre de Dios debe saber, nada justifica esta crisis de dolor de María al pie de la cruz, a no ser el deseo de sentir en su propio cuerpo la muerte del hombre que le evita su destino femenino de ser la fuente de la vida. ¿Vendrá el amor, tan oscuro como milenario, de las plañideras hacia los cadáveres de la misma aspiración de una mujer a la que nada sacia: la aspiración a sentir el dolor absolutamente masculino de un hombre que expira en cada instante de gozo por la obsesión de su muerte? Sin embargo, el dolor mariano no tiene nada de desbordamiento trágico: la alegría, e incluso un cierto triunfo, suceden a las lágrimas, como si la convicción de que la muerte no existe fuera una irracional pero inquebrantable certeza materna sobre la que tuviera que apoyarse el principio de la resurrección. La figura magistral de esta imbricación entre un deseo por el cadáver masculino y una negación de la muerte, imbricación cuya lógica paranoide no podemos ocultar, está perfectamente planteada por el famoso *Stabat Mater.* Es probable que todas las creencias en la resurrección tengan su raíz en mitologías con un fuerte predominio de la diosa madre. El cristianismo, bien es cierto, halla su vocación en el desplazamiento de ese determinismo biomaterno por el postulado de que la inmortalidad es principalmente la del Nombre del Padre. Pero no consigue imponer *su* revolución simbólica sin apoyarse en la representación femenina de una biología inmortal. ¿No es María desafiando a la muerte, como nos la transmiten las numerosas variantes del *Stabat Mater,* la que, en el texto atribuido a Jacopone da Todi, nos embriaga hoy en música, desde Palestrina a Pergolesi, Haydn y Rossini?

Escuchemos el barroquismo del joven Pergolesi (1710-36) muriendo de tuberculosis cuando escribía su inmortal *Stabat Mater.* Su invención musical que, a través de Haydn, resonará en Mozart, es

La creencia en la madre tiene su raíz en el miedo fascinado a una pobreza: la pobreza del lenguaje. Si el lenguaje es impotente para situarme y decirme para el otro, supongo —quiero creer— que hay alguien que suple esta pobreza. Alguno, alguna, *antes* de que hable, antes de que la lengua me haga ser a fuerza de fronteras, separaciones y vértigos. Al afirmar que «en un principio era el Verbo», los cristianos debían de encontrar ese postulado lo bastante difícil de creer como para acompañarlo, a todos los efectos, de su contrapartida, reverso permanente: el receptáculo maternal, aunque fuera purificado por la fantasía de la virginidad. El amor arcaico materno sería un englobamiento de mi sufrimiento

que no se extingue, como a menudo ocurre en las redes lagunares de los signos. En este sentido, toda creencia, por definición angustiada, se apoya en este miedo fascinado a la impotencia del lenguaje. Todo Dios, hasta el del Verbo, reposa sobre una Diosa-madre. El cristianismo es quizá también la última de las religiones que ha exhibido a plena luz esta estructura bipolar de la creencia; por un lado, la difícil aventura del Verbo: una pasión; por otro, el tranquilizador arropamiento en el espejismo preverbal de la madre: un amor. Por eso no parece haber más que una sola forma de traspasar la religión del Verbo, así como su pareja, el culto más o menos discreto de la Madre: la forma de los «artistas», los que compensan el vértigo de la pobreza del lenguaje con la sobresaturación de los sistemas de signos. En esto, todo arte es una especie de Contrarreforma, un barroquismo asumido. Porque lo cierto es que, si bien los jesuitas acabaron por conseguir que la Iglesia oficial admitiera el culto virginal, después del paso puritano de los reformados, este dogma no fue, de hecho, más que un pretexto, y su eficacia radicó en otra parte. Se convirtió no en el contrario del culto materno, sino en su derrocamiento por su derroche en esa profusión de signos que es el barroco. El cual hace inútil la creencia en la Madre, puesto que supera la pobreza

indudablemente su única inmortalidad. Pero cuando brota ese grito, tratándose de María ante la muerte de su hijo: *«Eia mater, fons amoris!»* («¡Oh, madre, fuente de amor!»), ¿es sólo un residuo de la época? El hombre supera lo impensable de la muerte postulando en su lugar —en el lugar de la muerte y del pensamiento— el amor materno. Este amor, del que el amor divino no será más que una derivación, no siempre convincente, es quizá psicológicamente un recuerdo, sin llegar a las primeras identificaciones, del cobijo primitivo que aseguraba la supervivencia del recién nacido. Este amor es de hecho, lógicamente, un desencadenamiento de la angustia en el preciso momento en que se vienen abajo la identidad entre el pensamiento y el cuerpo vivo. Una vez desarticuladas las posibilidades de comunicación, sólo queda como última defensa contra la muerte la gama sutil de las huellas sonoras, táctiles, visuales anteriores al lenguaje y elaboradas de nuevo. Nada más «normal» que el hecho de que una representación materna venga a erigirse en el lugar de esta angustia tamizada llamada amor. Nadie escapa a ello. Salvo, quizá, el santo, el místico o aquel escritor que, por la fuerza del lenguaje, no llega sin embargo a nada mejor que a desmontar la ficción de la madre-soporte del amor y a identificarse con el amor como lo que de hecho es: *un fuego de lenguas,* una salida de la representación. ¿No es acaso

simbólica en la que aquella se refugia, retirada de la historia, por una sobreabundancia de discursos.

*

Inconmensurable, ilocalizable cuerpo materno.

Primero se produce esa partición anterior al embarazo, pero puesta de manifiesto e impuesta indefectiblemente por éste.

Por un lado la pelvis: centro de gravedad, tierra inmutable, sólida columna, gravedad y peso a los que se adhieren los muslos, a los que nada, a partir de ahora, predestina a la agilidad. Del otro lado el busto, los brazos, el cuello, la cabeza, la cara, las pantorrillas, los pies: vivacidad desbordante, ritmo y máscara que se consagran a compensar la inmutabilidad del árbol central. Vivimos en esta frontera, seres de encrucijada, ser de cruz. Una mujer no es ni nómada ni cuerpo masculino que sólo se encuentra carnal en la pasión erótica. Una madre es una partición permanente, una división de la propia carne. Y por tanto una división del lenguaje: desde siempre.

Está después ese otro abismo que se abre entre el cuerpo y lo que ha sido su interior: está el abismo entre la madre y el hijo. ¿Qué relación hay entre yo, o incluso más modestamente entre mi cuerpo, y ese pliegue-injerto interno que, una vez cortado el cordón umbilical, es un otro

el arte moderno, para los pocos que se dedican a él, la puesta en acción de este amor materno, velo de la muerte, en su mismo lugar y con conocimiento de causa? Una celebración sublimada del incesto...

UNICA EN SU SEXO

Freud coleccionaba,entre otros objetos de arte y arqueología, innumerables estatuillas de diosas madres. Sin embargo, este interés no aparece más que discretamente en la obra del fundador del psicoanálisis. Se manifiesta cuando Freud se pregunta por la creación artística y la homosexualidad con relación a Leonardo y ve en ellas la influencia de una madre arcaica vista, por tanto, desde el ángulo de sus efectos sobre el hombre, y más concretamente sobre esa extraña función que tiene a veces de cambiar los lenguajes. Por otra parte, cuando Freud analiza el advenimiento y las mutaciones del monoteísmo, subraya que el cristianismo se acerca a los mitos paganos al integrar, a través y en contra del rigor judaico, un reconocimiento preconsciente de lo femenino maternal. Sin embargo, es inútil buscar entre las pacientes analizadas por Freud madres con problemas. Cualquiera diría que la maternidad es una solución a la neurosis y que aparta *ipso facto* a la mujer de esa otra solución que podría ser el psicoanálisis. ¿O es que en este punto el psicoanálisis

inaccesible? Mi cuerpo y... él. Ninguna relación. Nada que ver. Y esto desde los primeros gestos, gritos, pasos, mucho antes de que *su* personalidad se haya convertido en mi oponente: el hijo, *él* o *ella,* es irremediablemente otro. Que no hay relaciones sexuales es un pobre atestado ante este relámpago que me deslumbra frente al abismo existente entre lo que fue mío y, a partir de ahora, sólo es irremediablemente ajeno. Intentar pensar en este abismo: alucinante vértigo. Ninguna *identidad se tiene en pie.* La identidad de una madre sólo se mantiene por el cierre bien conocido de la conciencia en la somnolencia de la costumbre, en la que la mujer se protege de la frontera que divide su cuerpo y la destierra de su hijo. Por el contrario, la lucidez la restituiría dividida en dos, extraña a su otro y terreno propicio al delirio. Pero también, y por eso mismo, en sus flecos, la maternidad nos destina a un goce insensato al que responde, por casualidad, la risa del bebé en el agua soleada del océano. ¿Qué relación hay entre él y yo? Ninguna, salvo esta risa desbordante en la que se hunde cierta identidad sonora, sutil, fluida, suavemente sostenida por las olas.

*

transmite sus poderes a la religión? Esquemáticamente, lo único que nos dice Freud de la maternidad es que el deseo de hijo es una transformación de la envidia de pene o de la pulsión anal, lo que le permite descubrir la ecuación neurótica hijo-pene-heces. Esto nos aclara un aspecto esencial no sólo de la fantasía... masculina con respecto a la concepción, sino también de la fantasía femenina en la medida en que se amolda, en gran medida y en sus laberintos histéricos, a la masculina. Y no obstante, sobre la complejidad y las asechanzas de la experiencia materna, Freud propone sólo un *nada* masivo, subrayado, para los que quieran analizarlo, por las palabras de la madre de Freud demostrándole en la cocina que su cuerpo, el de Freud, no tiene nada de inmortal y que se pulverizará como la pasta; o por la foto amarga de la señora Marthe Freud, la esposa, toda una historia muda... Quedaba pues, para los sucesores, un continente totalmente negro por explorar, en donde el primero que se adentro fue Jung, dejándose allí todas las plumas de su esoterismo, pero no sin haber llamado la atención sobre algunos puntos clave de lo imaginario relativos a la maternidad, que se resisten aún a la racionalidad analítica [2].

Indudablemente se puede in-

[2] Jung señaló las relaciones «hierogámicas» entre María y Cristo, así como la extraña sobreprotección de la Virgen con respecto al pecado original, que la sitúa al margen de la humanidad; insistió mucho, finalmente, en el reconocimiento por el Vaticano de la Asunción como dogma, viendo en este hecho uno *de los considerables méritos* del catolicismo frente

De esta época de mi infancia, perfumada, caliente y suave al tacto, no conservo más que un recuerdo de espacio. Ningún tiempo. Olor a miel, redondez de formas, seda y terciopelo bajo mis dedos, en las mejillas. Mamá. Apenas visión: una sombra que se oscurece, me absorbe o se eclipsa en relámpagos. Apenas voz en su plácida presencia. Salvo, quizá y más adelante, el eco de las peleas: su exasperación, su hartazgo, su odio. Nunca directo, siempre contenido, como si, aunque merecido por el hijo recalcitrante, el odio materno no pudiera ser recibido por la hija, como si no le estuviera destinado. Un odio sin destinatario o, mejor dicho, un odio cuyo destinatario no fuera ningún «yo» y que, confuso por esa falta de recepción, se atenuara en ironía o se hundiera en remordimientos antes de llegar. En otras, esta aversión materna puede dispararse en un espasmo sostenido como un orgasmo que tarda. Indudablemente las mujeres reproducen entre ellas la extraña gama del olvidado cuerpo a cuerpo con su madre. Complicidad en lo no dicho, connivencia de lo indecible, del guiño, de un tono de voz, del gesto, de un matiz, de un olor: estamos ahí dentro, escapadas de nuestras carnés

tentar abordar este lugar oscuro que es la maternidad para una mujer escuchando más atentamente lo que dicen hoy las madres, a través de sus dificultades económicas y, más allá de la culpabilidad que les ha legado un feminismo demasiado existencialista, en sus malestares, insomnios, alegrías, rabias, deseos, dolores y dichas... Se puede, paralelamente, intentar ver más claro en esta prodigiosa construcción de lo Maternal que Occidente se ha dado a través de la Virgen y de la que acabamos de exponer algunos episodios de una historia que nunca termina.

¿Qué es lo que, en esta figura maternal que, única en su sexo, rechaza ambos sexos [3], ha podido atraer tanto los deseos de identificación de las mujeres como las intervenciones precisas de los que se encargan de vigilar el orden simbólico y social?

Adelantamos, a título de hipótesis, que lo maternal virginal es una forma (y no de las menos eficaces) de hacer frente a la paranoia femenina.

—La Virgen asume su denegación femenina del otro sexo (del hombre), pero lo subyuga oponiendo al otro una tercera persona: Virgen, *yo* no concibo de *ti*, sino de *El*. Esto da una concepción inmaculada (sin hombre ni sexo,

al protestantismo (C. G. Jung, *Réponse à Job*, traducción francesa de Buchet-Chastel, 1964 [*Respuesta a Job*, México, FCE, 1964]).

[3] Como dice Celio Sedulio, citado por Marina Warner, ob cit.: «Ella... no tiene par / ni en la primera ni en ninguna de las demás mujeres / que debían venir, sino que, única en su sexo, / gustó a Dios.»

de identidad y de nuestros nombres, en un océano de precisión, una informática de lo innombrable. No hay comunicación entre individuos, sino correspondencia de átomos, de moléculas, de briznas de palabras, de gotas de frases. La comunidad de mujeres es una comunidad de delfines. Y a la inversa, cuando la otra mujer se presenta como tal, es decir como singular oponiéndose forzosamente, me sobrecojo hasta tal punto que ya no caigo en ello. Existen, pues, dos vías, para este rechazo que sella el reconocimiento de la otra mujer como tal. O bien, no queriéndola conocer, la ignoro y, como «única en mi sexo», le vuelvo amistosamente la espalda: odio que, al no tener un destinatario suficientemente digno de su fuerza, se torna en indiferencia complaciente. O bien, indignada por la obstinación de ella, de la otra, en creerse singular, me rebelo contra su pretensión a la destinación y sólo encuentro alivio en el eterno retorno de los golpes de fuerza, de los golpes de odio, ciegos y sordos pero obstinados. No la veo a ella, sino que miro, por encima de ella, la pretensión a la singularidad, esta inadmisible ambición de ser algo distinto de una hija o de un repliegue del plasma que nos constituye, de una resonancia del cosmos que nos unifica. Ambición inconcebible esta aspiración a la singularidad, no natural y en este sentido inhumana, que la pa-

por tanto) pero concepción de un Dios en cuya existencia una mujer está para algo con la condición de reconocerse sometida.

—La Virgen asume el deseo paranoico de poder haciendo de una mujer una Reina de los cielos y una Madre de las instituciones terrenales (Iglesia). Pero consigue yugular esta megalomanía arrodillándola ante el niño-dios.

—La Virgen anula el deseo de homicidio o de devoración por una fuerte investidura oral (el pecho), por la valorización del dolor (el llanto) y por la incitación a reemplazar el cuerpo sexuado por el oído del entendimiento.

—La Virgen asume la fantasía paranoica de estar excluida del tiempo y de la muerte por la muy halagüeña representación de la Dormición o de la Asunción.

—La Virgen se adhiere a la exclusión de la otra mujer (que es sin duda fundamentalmente una exclusión de la madre de la mujer) proponiendo la imagen de Una mujer como Unica: única entre las mujeres, única entre las madres, única entre los humanos por ser sin pecado. Pero este reconocimiento de la aspiración a la unicidad es inmediatamente anulado por el postulado de que la unicidad sólo se alcanza a través de un masoquismo exacerbado: una mujer concreta digna del ideal femenino que la Virgen encarna como polo inaccesible no podría ser más que monja, mártir o, si está casada, llevando una existencia que la extraiga de

sión por la Unicidad («No hay más que Una mujer») no puede sino rechazar, tachándola de «masculina»... En este extraño balancín femenino que «me» hace ir de la comunidad inombrable de las mujeres a la guerra de las singularidades individuales, resulta inquietante decir «yo». Las lenguas de las grandes civilizaciones antiguamente matrilineales deben evitar, evitan los pronombres personales: dejan al contexto el trabajo de distinguir a los protagonistas y se refugian en los tonos para encontrar una correspondencia submarina, transversal, de los cuerpos. Una música cuya cortesía llamada oriental se desgarra, de improviso, con violencias, asesinatos y baños de sangre. ¿No se tratará de un discurso de mujeres? ¿No ha querido el cristianismo, entre otras cosas, inmovilizar este balancín, detenerlo, arrancar a las mujeres de su ritmo e instalarlas definitivamente en el espíritu? Demasiado definitivamente...

esta condición «terrenal» y la consagre a la más alta sublimación ajena a su cuerpo: el gozo prometido.

Sabio equilibrio de concesiones y coacciones a la paranoia femenina, la representación de la maternidad virgen parece coronar los esfuerzos de una sociedad por conciliar las supervivencias sociales de la matrilinealidad y las necesidades inconscientes del narcisismo primario, de una parte, con los imperativos de una nueva sociedad basada en el cambio y pronto en la producción acelerada, de otra, que exigen la aportación del superyo y se apoyan en la instancia paterna simbólica.

Cuando hoy esta hábil construcción en equilibrio parece tambalearse, se plantea la cuestión: ¿a qué aspectos del psiquismo femenino no da respuesta esta representación de lo maternal o bien sólo da una respuesta que las mujeres del siglo XX consideran demasiado coercitiva?

Lo no dicho pesa indudablemente sobre el cuerpo materno: ningún significante puede eliminarlo sin que quede algo, pues el significante es siempre sentido, comunicación o estructura, mientras que una mujer-madre sería más bien un pliegue extraño que transforma la cultura en naturaleza, lo que habla en biología. Para referirse a cada cuerpo de mujer, esta heterogenidad insubsumible por el significante estalla violentamente con el embarazo (umbral de la cultura y de la naturaleza) y con la llegada del hijo (que saca a la mujer de su unicidad y le da una oportunidad —aunque no una certeza— de acceso al otro, a la ética). Estas particularidades del cuerpo materno hacen de una mujer un ser de pliegue, una catástrofe del ser que no podría subsumir la dialéctica de la trinidad y sus suplementos.

No es menor el silencio que pesa sobre el sufrimiento, corporal y psí-

quico, del parto y sobre todo de esta abnegación que consiste en hacerse anónima para transmitir la norma social que personalmente se puede desaprobar, pero en la que *se debe* incluir al niño para educarlo en la sucesión de las generaciones. Sufrimiento revestido de júbilo —ambivalencia del masoquismo— por el que una mujer, más bien reacia a la perversión, se permite de hecho un comportamiento perverso codificado, fundamental, garantía última de la sociedad, sin el que esta sociedad no se reproduciría ni conservaría su constancia de hogares normalizados. La perversión femenina no está en la fragmentación o en la multiplicación donjuanesca de los objetos del deseo; es inmediatamente legalizada, cuando no paranoizada por la intervención del masoquismo: todos los «desórdenes» sexuales serán admitidos y considerados, pues, insignificantes, siempre que un hijo suture las heridas. La «perversión» *[père-version]* femenina se acurruca en el deseo de la ley como deseo de reproducción y continuidad, promueve el masoquismo femenino al rango de estabilizador de la estructura (frente a sus desviaciones) y, por la seguridad que procura a la madre de entrar así en el orden que sobrepasa la voluntad de los humanos, le da su prima de placer. Los poderes totalitarios de todos los tiempos utilizan esta perversión codificada, este cuerpo a cuerpo del masoquismo materno con la ley, para ganarse a las mujeres y, por supuesto, lo consiguen sin dificultad. Sin embargo, no basta con «denunciar» el papel reaccionario de las madres al servicio del «poder masculino dominante» Haría falta saber en qué medida este papel responde a las latencias biosimbólicas de la maternidad y, a partir de ahí, intentar comprender cómo, incluidas o no en el mito de la Virgen, su desencadenamiento expone a las mujeres a las más temibles manipulaciones, cuando no al deslumbramiento o al rechazo puro y simple por parte de la militancia progresista, que se niega a ir a examinar la cuestión de cerca.

Está también, entre los olvidos del mito virginal, la guerra de la hija con su madre, resuelta magistralmente, pero demasiado rápidamente, por la promoción de María como universal y particular, pero nunca singular: como «única en su sexo». La relación con la otra mujer está planteando a nuestra cultura, masivamente desde hace un siglo, la necesidad de reformular sus representaciones del amor y del odio, heredadas de *El banquete* de Platón, de los trovadores o de Nuestra Señora. También en este plano la maternidad abre un horizonte: una mujer rara vez traspasa (aunque no necesariamente) su pasión (amor y odio) por otra sin haber ocupado el lugar de su propia madre, sin haberse convertido ella misma en madre y, sobre todo, sin el largo aprendizaje de la diferenciación de los iguales que le impone el cara a cara con su hija.

Finalmente, la exclusión del otro sexo (del masculino) no parece ya

poderse hacer bajo los auspicios de la tercera persona hipostasiada por intermedio del hijo: «Ni yo ni tú, sino él, el hijo, el tercero, la no persona, Dios, que es lo que soy en última instancia...» Puesto que hay exclusión, exige en adelante, para que el ser femenino que se debate en ella pueda mantenerse, no la deificación del tercero sino la contrainversión en valores fuertes, en fuertes *equivalentes del poder.* La psicosis femenina hoy en día es sostenida y absorbida por la pasión por la política, la ciencia, el arte... La variante que acompaña a la maternidad podría, quizá más fácilmente que las otras, ser analizada en lo que comporta de rechazo del otro sexo. ¿Para qué? Seguramente no para permitir un cierto entendimiento de los «compañeros sexuales» en la armonía preestablecida de la androginia primordial. Pero sí para conducir al reconocimiento de los irreductibles, de los inconciliables intereses de los dos sexos en la afirmación de sus diferencias, en la búsqueda para cada uno de ellos —y para las mujeres después de todo— de una realización apropiada.

He aquí pues, algunas de las cuestiones en torno a esta maternidad que sigue hoy, después de la Virgen, sin discurso. Plantean en suma la necesidad de una ética para este «segundo» sexo del que se afirma que está renaciendo.

Nada dice, sin embargo, que sea posible una ética femenina, y Spinoza excluía de ella a las mujeres (junto con los niños y los locos). Ahora bien, si una ética de la modernidad no se confunde ya con la moral; si una ética consiste no en evitar la embarazosa e ineludible problemática de la ley, sino en darle cuerpo, lenguaje y goce, entonces su reformulación exige la participación de las mujeres. De las mujeres portadoras del de-

El amor a Dios y por Dios habita un hiato: el espacio roto que explicita, por una parte, el pecado, y por otra, el más allá. Discontinuidad, carencia y arbitrariedad: topografía del signo, de la relación simbólica que sitúa toda alteridad como imposible. El amor aquí es sólo imposible.

Para una madre, por el contrario, extrañamente, esta arbitrariedad que es el otro (el hijo) cae de su peso. Para ella, lo imposible es así: se reabsorbe en lo implacable. El otro es inevitable, parece decir; haced de él un Dios si queréis, no dejará por ello de ser natural, pues ese otro, a pesar de todo, ha salido de un yo que, por otra parte, no soy yo sino un flujo de germinaciones interminables, un cosmos eterno. El otro cae hasta tal punto de su peso y de mi peso que al final no existe para sí. Ese «a pesar de todo» de la quietud materna más obstinada que la duda filosófica, socava por su incredulidad fundamental la omnipotencia de lo simbólico. Soslaya la denegación perversa («lo sé pero a pesar de todo») y constituye el fundamen-

to del vínculo social en lo que tiene de general, en el sentido de «parecido a los otros y, en definitiva, a la especie». Esta actitud asusta si se piensa que puede aplastar todo lo que el otro —el hijo— tiene de específicamente irreductible: en esta modalidad del amor materno tiene su raíz, por otra parte, la capa de plomo en la que se puede convertir, asfixiando toda individualidad diferente. Pero también aquí es donde encuentra refugio el ser hablante cuando se rompe su caparazón simbólico y aparece esa cresta en la que su palabra deja transparentar su biología: pienso en el momento de la enfermedad, de la pasión sexual-intelectual-física, de la muerte...

seo de reproducción (de estabilidad). De las mujeres disponibles para que nuestra especie parlante, que se sabe mortal, pueda soportar la muerte. De las madres. Pues la ética herética *[éthique hérétique]* disociada de la moral, la *herética [héréthique]*, es quizá lo que, en la vida, hace que los lazos, el pensamiento y por tanto el pensamiento de la muerte, sean soportables: la herética *[héréthique]* es a-muerte *[a-mort]*, amor... *Eia mater, fons amoris...* Escuchemos una vez más el *Stabat Mater* y la música, toda la música... engulle a las diosas y suprime su necesidad.

(1976)

VI

MALES DE AMOR: EL CAMPO DE LA METAFORA

A TRAVÉS DEL ESPEJO

Puede parecer paradójico buscar el discurso de la relación amorosa en estéticas límites. Extraño que en lugar de poner de manifiesto el lenguaje directo de una idealización simple del objeto amado, se analicen estados dolorosos o extáticos en los que el objeto se esconde. Esta elección no sólo está dictada por el hecho de que la puesta en escena de la captura amorosa en un relato ha sido más explorada. Viene impuesta esencialmente por dos observaciones.

La primera, psicoanalítica, consiste en sostener [1] que la experiencia amorosa reposa sobre el *narcisismo* y su aura de vacío, de apariencia y de imposible, que subyacen a toda *idealización* igual y esencialmente inherente al amor. Más aún, cuando el consenso social favorece *poco* o *nada* tal posibilidad idealizadora, como se puede observar en la época actual (fenómeno del que la crisis religiosa y moral no es más que un aspecto), esta desrealización subyacente al idealismo amoroso aparece con toda su fuerza.

En segundo lugar, la transposición al lenguaje de esta idealización lo más cercana posible a la represión originaria que es la experiencia amorosa supone que la escritura y el escritor invisten en primer lugar el lenguaje precisamente como objeto favorito: lugar de exceso y de absurdo, de éxtasis y de muerte. Una nominación del amor, que pone el acento más sobre la enunciación que sobre el enunciado («Es necesario que *diga* lo más aproximadamente posible lo que vivo con el otro»), moviliza necesariamente, no la *exhibición* narcisista, sino lo que se nos aparece como una *economía* narcisista. Esta palabra amorosa que veremos en estado de incertidumbre y de condensación metafórica, desvela la permanencia de esta economía narcisista incluso en la experiencia amorosa «anodina» que no osa decirse más que superficialmente, que no se arriesga a buscar su lógica a este lado del espejo en que se fascinan los enamorados. Al decir la verdad dolorosa pero también constitutiva del amor, esa escritura nos atrae. Nos convertimos en sus lectores en los intervalos de nuestros pro-

[1] Cf. caps. I y III, 1.

pios amores, cuando somos capaces de soportar una visión menos superficial, más fundamental de ellos: la que no podemos intercambiar con nuestra pareja, pero de la que son testigos nuestros sueños, nuestras angustias y nuestros gozos.

DEL REFERENTE Y DEL SUJETO DE LA METÁFORA

Llamemos metáfora, en el sentido general de un *transporte de sentido*, a esta economía que afecta al lenguaje cuando el sujeto y el objeto de la enunciación confunden sus fronteras. Se puede presentir ya que una de las intenciones de este estudio es basar una teoría de la metáfora en ciertas condiciones específicas del sujeto de la enunciación. Ni recusación filosófica de la metáfora, ni extensión (inversamente simétrica) de su impacto sobre todo acto de lenguaje, nuestra lectura de la metaforicidad supone una distancia teórica que no es tampoco la de la filosofía especulativa. Se funda en la distancia ambigua, amorosa, propia de la transferencia analítica, apoyándose en los análisis modernos (semánticos, sintácticos, discursivos) del acto metafórico [2]. Buscaremos, no obstante, la inteligibilidad de esta metaforicidad ampliada en la economía amorosa del sujeto de la enunciación que manifiesta en metáforas el acto complejo de la identificación (narcisismo *e* idealización).

«Lo metafórico sólo existe en el interior de las fronteras de la metafísica», postula Heidegger [3]. Esta afirmación es indiscutible para el campo de la propia metafísica, y conviene a la metaforicidad propia del discurso filosófico que ha podido perpetuarse gracias precisamente al destierro de la metáfora [4]. Volvamos sin embargo, en este debate, sobre algunos puntos que son esenciales para nuestro propósito.

Es bien conocida la obsesión del discurso filosófico, desde Platón (cf. el *Gorgias*, pero también el *Fedro*), por establecer la línea de demarcación entre filosofía y retórica que es su verdadera condición de existencia.

[2] I. A. Richards, *The philosophy of rhetoric*, 1936; M. Black, *Models and metaphors*, 1962; R. Jakobson, «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie», en *Essais de linguistique*, París, Minuit, I, 1965 [*Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Ariel, 1984]; «La métaphore», en *Langages*, 54, Larousse, 1979.

[3] *Der Satz vom Grund*, Pfullingen, Neske, 1957, pp. 77-90, traducción francesa, *Le principe de raison*, París, Gallimard, 1962, pp. 112-128.

[4] La discusión que Paul Ricoeur consagra a este problema, así como a la desconstrucción metafísico-metafórica resultante en la obra de J. Derrida, es luminosa. Cf. *La métaphore vive*, París, Du Seuil, 1975, pp. 356 ss. [*La metáfora viva*, Madrid, Cristiandad, 1980].

EÍDOS, HOMOÍOSIS, ANALOGÍA

La problemática de la *semejanza*, de lo que «hace imagen», preocupa, como se sabe, a todo el pensamiento platónico. Se ha demostrado en numerosas ocasiones, desde Heidegger, cómo la luz, lo «visible» y la «imagen» se disimulan en la «idea» y fundan el propio pensamiento a título de metáfora lexicalizada, *eîdos*. Separemos sin embargo, de esta imaginería constitutiva de la *idea*, la parte de la semejanza que sostiene la metáfora. «*It is the east, and Juliet is the sun*», dice Romeo a Julieta, pues Julieta y el sol son para él igual de resplandecientes, se asemejan por su resplandor. *Homoíoma, atos:* Platón emplea este término cuando diserta sobre el amor en el *Fedro*, y dice que el alma enamorada percibe una *homoíoma*, una *imitación* de las cosas celestes en las de aquí abajo, que se *asemejan* a ellas y por eso la hacen enamorarse, es decir, la ponen fuera de sí. Se está enamorado de lo que se asemeja a un ideal fuera de la vista pero presente en el recuerdo: todo el movimiento del transporte metafórico está ya en esta relación de *homoíosis* que tiene la ventaja de poner, desde los albores del pensamiento griego, el amor en connivencia con la puesta en imagen, la semejanza, la homologación. La ontología griega va a enterrar este movimiento, y lo volveremos a encontrar, con la misma terminología platónica, en los Evangelios, que hablan de *homoíoma* para referirse a las relaciones entre los nombres divinos, así como a las relaciones entre Dios y las criaturas (Pablo, Rom., 6, 5). Sin embargo, dejando a un lado la metaforicidad amorosa de los Evangelios [5], la teología medieval se interesará por la noción aristotélica de *analogía*, sumida como estuvo en un esfuerzo por hacer concebible la estupefacción inherente a la *homoíosis* amorosa y a la metáfora. El lugar de Aristóteles es, pues, capital en esta «ontologización de la metáfora» que es la creación de la categoría filosófica de *analogía*. Desgarrado entre ontología y teología, el pensamiento de Aristóteles no cesa de intentar su conciliación que, al ser imposible, arruina en definitiva su objetivo ontológico [6]. Uno de los indicios de este conflicto es el esfuerzo por construir una lengua filosófica unívoca, independiente de toda poesía y sin embargo atenta a ciertos efectos significantes de ésta.

Habiendo pues alejado el equívoco metafórico fuera del campo de la filosofía, Aristóteles no cesa de intentar conquistar, en ese mismo campo, «una parcela de equivocidad» [7]. Lo consigue, por una parte, debili-

[5] Cf. cap. IV, 1, pp. 125-26.

[6] Como lo ha mostrado J. Vuillemin, *De la logique à la théologie, Cinq études sur Aristote*, París, Flammarion, 1967.

[7] P. Ricoeur, ob. cit., p. 344.

tando progresivamente la precisión de la función predicativa (la cópula predicativa puede entenderse como un *ser dicho de* - «Sócrates es [dicho] un hombre», y como un *ser en* - «Sócrates es músico», donde «músico» es un accidente de la sustancia). Pero por otra parte y sobre todo, Aristóteles habla de *analogía* (en un sentido diferente al que da a este término cuando lo considera como un caso de la metáfora) para tratar la aporía de las «acepciones múltiples del ser». Existe un ser, pero lo podemos decir de diferentes maneras. ¿Cómo conciliar estos dos postulados a no ser por *analogía*? En efecto, habiendo heredado de fuera de su propia filosofía una teología platónica del ser-Uno, Aristóteles se ve obligado a conciliar su discurso categórico sobre el mundo físico en la diversidad de sus acepciones categóricas con ese *pròs hén, ad unum*. La *ousía* divina subyace constantemente a la unidad categórica del ser. Esto será precisamente lo que diga la *Metafísica* al introducir el término de analogía: «Las causas de todas las cosas son las mismas analógicamente», y también : «Las causas de las sustancias pueden ser consideradas como las causas de todas las cosas» [8]. Lo pensable, lo ontológico, se apoya en una teología impensable pero que, aunque impensable, y quizá por ello, proporciona la estructura de la búsqueda. La *analogía* así introducida será primero de *proporción*, matemática, antes de enunciarse como una analogía de *atribución* [9]. Rompiendo con *la poética*, Aristóteles recupera *una cierta* metaforicidad a título de otro discurso, no ya metafórico, sino trascendental: la analogía es el testigo de ese *pròs hén, ad unum*, en su búsqueda. Y habrá que esperar todo el desarrollo poskantiano de la lógica positivista para llegar con Carnap y Russell a definir la predicación como la pertenencia de un elemento a una clase, y sacar así el problema de la *atribución* de la órbita de la *analogía*. Lo que se pierde, no obstante, por el camino son los otros sentidos de la cópula predicativa, y especialmente su función de designar el ser en acto, suscitando por ello un interrogante sobre el mismo acto de la enunciación. La recuperación filosófica de la analogía en Aristóteles tenía la ventaja de abrir la cuestión del ser como acto y al mismo tiempo plantear, aunque sólo fuera implícitamente, el problema del *acto de la nominación*. Algunas formulaciones aristotélicas lo dicen además con bastante claridad: la metáfora «representa [las cosas] en acción» (*Ret.*, III, 11, 1411b, 24-25); «es posible imitar las cosas narrándolas... o bien presentando a todos los imitados como operantes y actualmente *(energoûntas)*» (*Poet.*, 1448a, 24); «la imitación de la acción es la fábula» (*Poet.*, 1450a).

[8] *Métaphisique*, libro XII, 6, 1071a, pp. 33-35 [*Metafísica de Aristóteles*, 2 vols., Madrid, Gredos, 1970].

[9] Cf. J. Vuillemin, *De la logique a la théologie*, París, Flammarion, 1967, p. 22.

No olvidemos esta ventaja, no la escondamos en el simple movimiento lógico de la predicación o de la predicación como movimiento. Pues esta dinámica nos aclarará la significación de la otra metáfora, la verdadera, la poética. Subrayemos *aquí simplemente* que la analogía, aunque sea filosófica, se impone al pensamiento para construir una búsqueda (no una ciencia) onto-teológica (el término es de Heidegger) tributaria del ser *Uno* y del *acto*.

Por otra parte, la teología medieval, al separarse a su vez de la metaforicidad poética del discurso bíblico, postulará, con Santo Tomás una *analogia entis*. Hará primeramente una distinción entre una ***analogía de la proportio*** (que supone una distancia determinada y una relación estricta, ***determinata habitudo***, entre los términos) y una ***analogía de la proportionalitas***, que es una simple semejanza de relaciones (por ejemplo 6 es a 3 lo que 4 es a 2). Pero para referirse a la relación entre Dios infinito y las criaturas finitas sin recurrir a un principio exterior, Santo Tomás plantea la propia ***causalidad*** como ***analogía***. Lo que era una relación de significación (de las criaturas por analogía a Dios) se convierte en una *eficiencia:* sólo se puede nombrar a Dios según las criaturas por la relación que la criatura tiene con Dios, su principio y su causa, en quien preexisten excelentemente todas las perfecciones de lo existente [10]. Esta analogía elevada al rango de causa aleja de hecho la metáfora propiamente poética; pero, como destaca Ricoeur [11], también la integra subrepticiamente cuando, al examinar dos sentidos análogos (por ejemplo decir «sabio» para referirse a un hombre y a Dios), Santo Tomás constata que la ***nominis significatio*** (propia del «hombre sabio» y atribuida por analogía a Dios) es sobrepasada por un excedente de sentido imposible de circunscribir en la *res significata* (Dios)... Este excedente de sentido (la *res significata* es más rica que la ***nominis significatio***) que resulta aquí del ***nuevo movimiento predicativo*** es, hablando con propiedad, el efecto metafórico específico de la poesía que el logicismo de Santo Tomás quería circunscribir por la ***analogia entis***.

Una última observación sobre la historia filosófica de la metáfora seguida por Ricoeur nos acercará a nuestro propósito. Es verdad que una cierta concepción de la metáfora, surgida a su vez de una interpretación metafísica reductora y que ya no es compartida por nadie, se presta a confinar esta figura al campo de la metafísica. Se trata de la interpretación que ve en ella un simple deslizamiento entre *propio* y *figurado*, *originario* y *secundario*, *animado* e *inanimado*, etc.: distinciones que, aunque metafísicas de hecho, no se sostienen más que en una teoría ingenua de

[10] ***Suma teológica***, Ia, cuestión 13, art. 5.
[11] Ob. cit., p. 356.

la metáfora dominada por la *palabra* e insensible a su despliegue sintáctico y discursivo. Los trabajos de I. A. Richards, Max Black y, a otro nivel, E. Benveniste, R. Jakobson y los semánticos modernos, que sitúan la metáfora en la *frase* y el *discurso*, desarrollan una cierta potencialidad propia de la interpretación aristotélica de la metáfora. El *kýrion* (nombre «común») o el *ídion* (traducido como «propio») designan simplemente el *término de partida* del movimiento metafórico, y no parecen haber tenido para el filósofo griego el sentido de un «propio» originario, primitivo *(étymon)*. La teoría actual de la metáfora pone de manifiesto la interferencia de dos *campos semánticos no jerarquizados* y de dos dominios de referencias no jerarquizados tampoco, dando prioridad en su análisis tanto al contexto de la frase o discurso del movimiento metafórico como a la enunciación en cuanto acto referencial e intersubjetivo.

«SER COMO» O «DES-SER»

La metaforicidad se nos aparece, por tanto, como la enunciación no sólo de un ser Uno en acto, sino más bien, e incluso por el contrario, como el anuncio de una incertidumbre de la referencia. *Ser como* no sólo es *ser* y *no ser*, sino también una aspiración al *des-ser* para afirmar como único «ser» posible no una ontología, es decir una exterioridad al discurso, sino la obligación del propio discurso. El «como» de la transferencia metafórica asume y trastorna a la vez esta obligación y, en la medida en que probabiliza la identidad de los signos, cuestiona la propia probabilidad de la referencia. ¿Ser? *Des-ser.*

En su bello estudio, P. Ricoeur habla de una «vehemencia ontológica» [12] propia de la intención semántica de esta metáfora en acto, que lleva en sí el presentimiento de lo desconocido que el concepto vendrá a tomar. Y aquí es donde disentimos de él. Su interpretación ontologiza definitivamente la metáfora a la que sin embargo él tanto ha rehabilitado en su alcance onto-teológico posible pero no absoluto. Al decir que la metáfora anuncia una nueva referencia que hay que nombrar, Ricoeur encierra la dinámica metafórica en una filosofía especulativa cuyo proyecto declara explícitamente, una filosofía sometida al Ser Uno, comparable a la operación que hemos descubierto con él en Aristóteles y Santo Tomás.

¿Existe sin embargo otra forma de concebir la metaforicidad sin simplificarla para reducirla a una metafísica también simplificada, y sin circunscribir sus impactos en cuanto «presentimiento de concepto» en el

[12] Ob. cit., p. 379.

marco de la filosofía especulativa? Nos parece que sí. No vamos a entender la dinámica metáforica como fundada por la denominación de una referencia forzosamente reductible al ser, sino como fundada sobre la relación que el sujeto hablante mantiene con el Otro en el acto de la enunciación. Desde la posición analítica nos parece que es precisamente la enunciación el único fundamento del sentido y de la significación en el discurso.

Y no sólo estamos reclamando aquí una simple inversión de perspectiva: colocar un fundamento interior, un «estado de alma» o de discurso, en el lugar de un fundamento exterior, el referente. El *sujeto* no es un simple dentro respecto al fuera referencial. La estructura subjetiva, entendida como una articulación específica de la relación entre el sujeto hablante y el Otro, determina la posición de la realidad, su existencia o su no existencia, su zozobra o su hipóstasis. Desde esta perspectiva, la ontología se ve subordinada a la estructura significante en la que se apoya un cierto sujeto en su transferencia al Otro [13].

Hemos recordado que el soporte último de la metáfora aristotélica es un ser en acto. La metáfora poética, al igual que la categórica, no hacen sino devolver «el movimiento y la vida»; ahora bien, el *«acto es movimiento»*, insiste Aristóteles. Sin embargo, frente a las dificultades que encuentra la ontología para definir la «potencia» y el «acto», aventuramos la proposición siguiente. El «ser en acto» sólo podría ser para un sujeto en *contacto* simbólico, es decir en movimiento, en *transferencia* con otro. El ser en acto se da en la experiencia subjetiva, y más aún en ese paroxismo de la identificación desestabilizadora-y-estabilizadora que es el amor para dos sujetos. No hay acto, como tampoco hay acto sexual, fuera del amor, pues es en la violencia constitutiva de su campo donde se quebranta la estructura significante del sujeto, incluyendo instintos e ideales. Aquí, y por modificación del sujeto —la puesta en proceso del sujeto en la experiencia amorosa—, es donde se produce la modificación de su ser y del ser, su eclosión si se quiere, su despliegue. No es ya la física, sino la subjetividad hablante la que nos plantea a partir de aquí la pregunta epistemológica clave: ¿qué es un dominio, qué es una innovación? «Qué es» significa aquí: ¿como decirlos? La experiencia amorosa como dinámica de la crisis y de la renovación subjetiva y discursiva, y su correlato lingüístico, la metaforicidad, parecen estar, desde este punto de vista, en el centro de un debate esencial.

La univocidad de los signos pasa por una equivocidad y se resuelve en una connotación más o menos indeterminada cuando el sujeto de la enunciación, en transferencia (en amor) respecto al otro, traslada la mis-

[13] Cf. *supra* sobre la identificación, pp. 20-38.

ma operación de identificación, de transferencia, a las unidades del lenguaje: a los signos. El indiscutible efecto referencial de esta operación, que reside en la ambigüedad de la referencia, no debería ocultarnos el fundamento subjetivo de la operación. La unidad significante (el «signo») se abre hasta sus componentes pulsionales y sensitivos (como en una metáfora sinestésica) mientras que el propio sujeto, en el estado de transferencia amorosa, se abrasa de la sensación a la idealización.

Si se acepta esta interpretación, se comprenderá por qué la reflexión filosófica sobre la metáfora en Platón tiene su raíz en una reflexión sobre el amor y sobre la dirección que debe asegurar, con relación a él, el discurso filosófico: Platón aspira a un dominio del *amor*, al mismo tiempo que de la *metáfora*, por la onto-teología. Se comprenderá también por qué sólo el discurso teológico, preocupado por el Uno y por la relación del ser hablante con él —por la fe—, se vio obligado a hacer esta unión con la *metáfora* que fue la delimitación, a partir del campo poético y fuera de él, de la teoría de la *analogía*. Finalmente, cuando la teología se vacía de su esencia, y, con Descartes, mantiene al Otro en la posición de una *causa sive rationem*, para buscar el verdadero fundamento de la razón únicamente en la articulación del juicio y no en la analogía, la cual, aunque mantenida, pierde su función, asistimos a un doble destierro. El naciente racionalismo aleja con un mismo movimiento la *analogía*, esa cicatriz de la metaforicidad en el dominio propio de la onto-teología, y su correlato que fue un *Ego affectus est:* el sujeto amoroso. Para que llegue el *juicio* y el *Ego cogito*.

El psicoanálisis: poesía e historia

La posición psicoanalítica permite constatar una verdadera mutación del discurso occidental en el que la metáfora es lo que está en juego, mientras que el sujeto amoroso es el que corre con los gastos; determina así un lugar que no puede dejar de resultar escandaloso en la historia y en los tipos de discursos interpretativos. Aunque opera según las mismas condiciones amorosas que rigen la producción de la metaforicidad en el discurso poético, el psicoanálisis se mantiene, sin embargo, a una cierta distancia de él, ya que produce un efecto de conocimiento. ¿Quiere esto decir que produce el concepto? Si así fuera, no se diferenciaría de la filosofía especulativa y de la onto-teología. Diremos más bien que lo que hace es analizar esta vecindad con la filosofía especulativa. No diseminando cada concepto en metáfora o afirmando que todo signo es forzosamente una metáfora olvidada que habría que poner de manifiesto para

disolver su incautación conceptual idealizadora, sino manteniendo una *tipología de los discursos* (por ejemplo, «el poético» no es «el filosófico», que no es «el analítico»). Y asignándose la particularidad de ser, por una parte, un lugar de producción de metáforas (como en el estado amoroso y como en poesía) y, por otra parte, un lugar de interpretación *provisional*. Es lo *provisional* («Eso quiere decir esto, de *momento*») lo que introduce en la interpretación analítica la *duración* en el lugar del *absoluto. El psicoanálisis es el momento más interiorizado del historicismo occidental.* Lo provisional introduce también el *azar* del encuentro subjetivo en la dinámica de la transferencia. Si el choque amoroso es lo que me hace decir, y si ese decir puede tener una historia, es porque no hay absoluto exterior a nuestro amor, a nuestro discurso. Ni tu historia real ni cualquier otra posee la referencia de la significación de nuestro discurso. Enamorado, hay sentido palpitante, pasional, único, pero sólo aquí y ahora, que puede ser absurdo en otra coyuntura. Por primera vez el amor, y con él la metaforicidad, son sacados de la dominación autoritaria de una *Res externa* forzosamente divina o divinizable. El amor y la metaforicidad, así desontologizados al máximo, deshumanizados, serán en lo sucesivo un destino del lenguaje desplegado en todos sus recursos. El propio sujeto no es más que un sujeto: accidente provisional y distintamente reconducible al interior del único *infinito* donde podemos desplegar nuestros amores, que es el infinito del significante. *El amor es algo de lo que se habla, y no es más que eso:* los poetas siempre lo han sabido.

Los estilos amorosos se expondrán en lo sucesivo ante nosotros como realizaciones diversas, históricas, de la metaforicidad esencial de los estados amorosos: como variantes estilísticas de esta *cura,* otro nombre de la *vida,* que ha sufrido el sujeto occidental desde hace dos mil años a través de sus actitudes amorosas depositadas en los códigos amorosos ahora oficializados.

HACIA UNA TIPOLOGÍA DE LAS TRANSFERENCIAS DE SENTIDO

La retórica cortesana nos permitirá observar cómo la metáfora se hace a la vez invocación, canto y no dicho, secreto que pesa tanto sobre el nombre de la Dama como sobre el propio sentido del mensaje en los textos más extremados, más herméticos. El *joi,* apoteosis del gozo amoroso, no es más que la exaltación del trovador y la auto-consumación de los signos.

Una crisis mística del siglo XVII nos permitirá ver, con la obra de Jeanne Guyon, cómo en una metaforicidad amorosa subordinada a la

oposición dominante de un absoluto extradiscursivo, idealizado y severo como lo fue Dios para Jeanne Guyon, este ideal de «puro amor» suspende la efervescencia metafórica y conduce a la trivialización de las metáforas o al silencio.

La incandescencia de la metaforicidad romántica, y más aún la de Baudelaire, nos dirá cómo, en un amor limitado por un objeto caído («la carroña») y por un ideal divino («Dios es un escándalo, un escándalo rentable», *Fusées*), la metáfora se hace antitética como para confundir toda referencia, y concluye en síntesis como para abrir el verbo a la pasión del propio cuerpo, tal cual.

Mallarmé, más cercano a nosotros pero siempre tan extraño, habló más solapadamente que Nerval de la melancolía de la impotencia amorosa [14]. Atraído por el otro sexo, hace encaje (hasta tal punto sus signos resultan elípticos, agujereados) de un enamoramiento problemático, no obstante recomenzado, para finalmente ser dejado en suspenso debido a la imposible posesión identificatoria del otro sexo. El lenguaje de este amor blanqueado y cantado como una «inanidad sonora» será más la elipsis que la metáfora: última forma de la condensación al borde de la afasia.

La *fantasía* amorosa en el egotista stendhaliano nos mostrará cómo, con ayuda de la ironía y del fiasco, el amor moderno se convierte en un asunto político o en una astucia diplomática. La «cristalización» es no obstante una prueba de fuerza que se apoya en una imagen ideal: la de una madre tanto muerta como dominante. La metáfora se desliza entonces en la metonimia de la búsqueda imposible, pero esta persecución amorosa se apoya en la creencia de que el ideal —una metáfora— existe. Al interpretarla, entramos en la era de la psicología.

Finalmente, un breve texto de Georges Bataille, *Mi madre*, nos mostrará cómo, cuando el erotismo deja de ser el secreto a voces de la experiencia amorosa y se muestra en su desnudez obscena y cruel, el discurso del amor ya no se enuncia como metáfora sino como *narración* lagunar, por una parte, y como *meditación* por otra. Como si fuera necesario que no se dijera todo sobre el deseo, para que el amor, y por tanto una cierta idealización del otro, persista y sea la condición de esta ampulosidad semántica que es la metáfora en el estricto sentido del término (ya sea romántica o surrealista). ¿Quiere esto decir que la pornografía nos priva de metaforicidad? Nos evita tal vez la metáfora *strictu sensu*, pero no la transferencia-de-sentido. El reconocimiento del deseo en el lenguaje abre el campo de la narración: se puede ver cómo se opera esta transformación admirable en el momento en que el *Roman de la rose* poético de un Guillaume de Lorris se transforma en el *Roman de la rose* na-

[14] Cf. «Nuestra religión: la aparición», pp. 116-18.

rrativo de Jean de Meung: la época no permite aún muchas audacias sexuales, pero en la segunda parte no se nos ahorra la violencia de la situación amorosa, y esto, aparte de escandalizar a todas las feministas de la época, cambia la metaforicidad de la primera parte en alegorismo didáctico en la segunda. En Bataille, como en un cristal de aumento, la confesión obscena de ese núcleo de amor que es el incesto produce un relato hecho de suspensiones y asociaciones libres: una narración tan clásica como fragmentada.

Así vista, la literatura se nos aparece como el lugar privilegiado donde el sentido se constituye y se destruye, se eclipsa cuando se podría pensar que se renueva. Este es el efecto de la metáfora. Asimismo, la experiencia literaria se revela como una experiencia esencialmente amorosa, que desestabiliza el mismo por su identificación con el otro. Rival en esto de la teología que, en el mismo terreno, ha consolidado el amor en fe, subyugando así por el absoluto el momento crítico que comporta el amor, la literatura es hoy día a la vez fuente de renovación «mística» (por cuanto crea nuevos espacios amorosos) y negación intrínseca de la teología, por cuanto la única fe que la literatura vehicula es la seguridad, aunque dolorosa, de su propia representación como autoridad suprema. Enamorados de nuestras propias producciones, a cielo vacío, no hemos salido de la religión estética. Religión de lo imaginario, del Yo, de Narciso, la religión estética tiene una vida más larga de lo que pensaba Hegel. Este había olvidado quizá, queriendo ajustarle las cuentas a la teología, que había que contar para ello con nuestros amores, de los que la teología, por su parte, había tenido la astucia de ocuparse. Desde entonces, abandonados por la fe pero aún enamorados, y por tanto imaginativos, yoicos, narcisistas, somos los fieles de la última religión, la estética. Somos todos sujetos de la metáfora.

LOS TROVADORES: DEL «GRAN CANTO CORTESANO» AL RELATO ALEGORICO

CUANDO HACER ES DECIR

La cortesanía de los trovadores primero, de los troveros después, de la lengua de oc para empezar, de la francesa más tarde, fue una milagrosa invención del siglo XII que impuso por primera vez en el mundo de manera tan masiva el *fin amor*, esa perfección depurada, tan gozosa como ideal, de la que aún conservamos la nostalgia posromántica. El hecho de que esté influida por la mística árabe o cátara no impide que lleve al plano laico el fervor amoroso de un *Ego affectus est* que exaltará, como se ha visto, la mística cisterciense de San Bernardo. Misterioso siglo XII, renacimiento precoz, que ha sabido hacer brillar en el alma enamorada los esplendores del más allá. Fiesta de la inmanencia de la trascendencia, el *fin amor* es sin embargo y esencialmente un arte del Sentido. Irreductible a una simple ética de corte feudal, ni a una muy objetiva valorización de la «esposa del señor» (literalmente la *domina*, la dama), este amor comporta un código. Forma parte de él el tinte a la vez sentimental y erótico de la relación que apunta hacia una «consumación» *(fin)* y sigue siendo un adulterio. Hay que destacar la atribución, al principio metafórica, del papel del *soberano* a la mujer y del papel del *vasallo* al hombre, donde la dama ejerce una «dominación» y el hombre un «servicio». Hecho de *onor* (a la vez feudo y título de gloria) y de *paratge* (igualdad, familiaridad de los cortesanos que los separa del mundo exterior), este amor comporta una *merce*, una recompensa por parte de la dama, y no es en absoluto platónico. Razón de más para que permanezca secreto: la *senhal*, el tabú del nombre de la dama es una de las condiciones de su exaltación y de la perfección. Sin embargo, estas reglas de comportamiento amoroso que deducimos de los cantos cortesanos hacen a menudo olvidar que la realización ideal de la cortesanía, o al menos la que nos llega a través de los siglos, es el encantamiento.

Antes de ser un arte de amar, o mejor aún porque lo es y al mismo tiempo que lo es, la cortesanía es una enunciación. ¿Cuál?

UNA PALABRA CANTADA

Primeramente, como la lírica griega, este discurso de amor es un canto. El lingüista no se suele detener en este aspecto de la retórica cortesana, que es sin embargo esencial. Bien es verdad que no poseemos más que 264 melodías de trovadores, es decir una décima parte de las poesías conservadas [1], y sólo de Bernard de Ventadour tenemos el considerable número de dieciocho melodías. Por otra parte, la notación mediante notas cuadradas, gregorianas, estrictas para indicar la altura, pero sin preocuparse de la duración ni por consiguiente del ritmo, hace que descifrar estos testimonios del canto cortesano resulte muy problemático. Pero parece que la ausencia de notación rítmica no es un simple descuido de la escritura, sino que traduce una particularidad: la supremacía de la melodía y de la variación personal en este movimiento flexible de la canción que se denomina *tempo rubato.* El melisma complejo, opulento, lujurioso, hecho de sinuosidades, de encantamientos de placer, de vocalizaciones expresivas, de cambios bruscos o, por el contrario, apoyándose en grupos de palabras ondulantes, son de hecho la primera codificación del transporte amoroso del cantor, las marcas de la *joie* del *joi.* El término está documentado bajo las dos formas, masculina y femenina, y denota un goce, una fuerza vital, un ímpetu embellecedor y purificador, una «fiesta del ser»; así, Arnaud de Mareuil: «Como la vida de los peces está en el agua, yo la tengo en la *joie* y siempre la tendré allí.» El canto es su significante y su significado esenciales. No tiene significación referencial, objetiva; es el sentido de la *joie.*

El canto no es una metáfora, pero, al ser la más inmediata inscripción del gozo, es ya una transferencia, una aspiración del afecto al sentido absoluto que se oculta.

Se podría sostener que el equivalente en el discurso de esta indecibilidad musical, de esta vacilación ondulatoria y jubilosa de la voz, sería la regla del *trobar clus,* el estilo cerrado que se opone al estilo llano o claro, el *trobar leu.*

El *trobar clus* dará el *trobar ric,* el estilo rico, acabado, que si bien conlleva oscuridades no las integra al modo de una búsqueda formalista esotérica, sino como una necesidad intrínseca a la alquimia del propio amor secreto, que abrasa tanto a las unidades subjetivas como a las significantes. Raimbaud d'Orange hablará de *entrebescar los motz,* de entrelazar, de enmarañar las palabras (*«Cars bruns et teinz mots entrevec / Pensius pensas»:* pensativamente pensativo, entrelazo palabras raras, oscuras y coloristas).

[1] Cf. H. I. Marrou, *Les troubadours,* Paris, Du Seuil, 1971, p. 80.

ENTRELAZAR LAS PALABRAS

Entramos aquí en la técnica retórica que aspira a estar a la altura del encantamiento jubiloso del canto: ¿cómo hacer para traducir a signos unívocos esta irradicación semántica, esta contaminación de los signos y los individuos en la experiencia de la *participación* [2] amorosa?

El empleo de palabras homófonas o de sonoridad similar aumentará la musicalidad, pero sobre todo sembrará una duda sobre el sentido en el seno mismo del signo: «Arnaud envía su canción sobre la uña *(ongle)* y el tío *(oncle)* / para complacer a la cruel que de su verga al alma / tiene a su amigo deseado cuya gloria entra en toda estancia» (sin duda Bertrand de Born).

El *juego de oposiciones* («de su verga al alma») introduce una paradoja lógica que favorece también la primacía del afecto sobre el sentido. Se puede apreciar el mismo sentido en Arnaud Daniel de Ribérac: «Soy Arnaud, que amasa el viento / caza la liebre con un buey / y nada contra corriente» [3].

Este arte de mezclar las palabras no es vivido, sin embargo, por el trovador como la búsqueda del sin-sentido, sino de lo que llamaremos, a falta de otra denominación mejor, un *afecto*, por cuanto en el *joi* excede el sentido y da fe de lo irrepresentado, de lo irrepresentable. «Por mi parte, estimo que hace falta tanto sentido para conservar la razón como para mezclar las palabras», afirma Giraud de Borneuil, pero precisa: «Pues sentido rebuscado aporta valor y lo da en la proporción en que se le reprocha un sin-sentido desenfrenado; pero creo que ningún canto, nunca, vale al principio como después, cuando es escuchado.»

El resultado sintáctico de este *entrebescar los motz* es a menudo una *yuxtaposición de sintagmas* que evita la colocación conclusiva de la enunciación de las frases y sigue la sinuosidad del canto: «Pues ni oración, ni juego, ni viola pueden de ella / el ancho de un junco separarme... ¿Qué digo? Que Dios me hunda o me sumerja...» (Arnaud Daniel). Finalmen-

[2] Hay que entender esta palabra en el sentido de *metexis* v. *metexein*, tal como la plantea Platón en el *Timeo*, y como Santo Tomás, siguiendo a Aristóteles, desarrollará en una compleja teoría de la participación.

[3] He visto en Kioto, en una retrospectiva del arte zen, una pintura que, en mi opinión, resume perfectamente el espíritu de vaciamiento propio de esta meditación: el pintor zen Yosetsu (alrededor de 1413) presenta a un personaje que intenta atrapar un pez gato con una calabaza; y no es una representación del absurdo, sino la representación del vacío. Sobre las implicaciones mitológicas de este pez *namazu* cf. Lévi-Strauss, *La voie des masques*, Skira, 1975, II, pp. 89 ss [*La vía de las máscaras*, México, Siglo XXI, 1981], y C. Ouwehand, *Namazu-e and their themes. An interpretative approach to some aspects of Japanese folk religion*, Leiden, 1964.

te es en la ***ambigüedad de la metáfora*** donde se recoge también este desbordamiento de la significación por el *joi*.

Tomemos para ilustrar este hecho una canción de Arnaud Daniel [4]. Este texto tiene la ventaja de ser un canto y de mostrar claramente ciertas ambigüedades de la metáfora cortesana.

En cest sonet coind' e lèri
fauc motz e capug e doli,
e seran verai e cèrt
quan n'aurai passat la lima;
qu'Amors marves plan' e daura
mon chantar, que de lièi mòu
qui prètz mantén e govèrna.

Tot jorn melhur et esmèri,
car la gensor sèrv e còli
del mon, çò'us dic en apèrt.
sieus sui del pò tro qu'en cima,
e si tot venta ilh freid' aura,
l'amors qu'inz el còr mi plou
mi ten chaut on plus ivèrna.

Mil messas m' aug e'n profèri
e'n art lum de cera e d'òli
que Dieus m'en don bon issert
de lièis on no'm val escrima;
e quan remir sa crin saura
e'l còrs gai, grailet e nòu
mais l'am que qui'm des Lusèrna.

Tan l'am de còr e la quèri
qu'ab trop voler cug l'am tòli,
s'om ren per amar pert.
Que'l sieus cor sobretracima
lo mieu tot e no s'eisaura;
tant a de ver fait renòu
qu'obrador n'a e tavèrna.

no vuolh de Roma l'empèri
ni qu'om m'en fas apostòli,
qu'en lièis non aja revèrt
per cui m'art lo còrs e'm rima;
e si'l maltrach no'm restaura
ab un baisar anz d'an nòu
mi auci e si enfèrma.

Ges pel maltrach qu'eu sofèri
de ben amar no'm destòli,
si tot me ten en desèrt,
qu'aissì'n fats los mots en rima.
Pièitz trac aman qu'òm que laura,
qu'anc plus non amèt un òu
cel de Monclá n'Audièrna.

Ieu sui Arnautz qu'amàs l'aura
e chatz la lèbr' ab le bòu
e nadi contra subèrna.

(Texto de R. Lavaud.)

1. Sobre esta música preciosa y alegre, hago palabras, las labro y las pulo; serán verdaderas y seguras cuando haya pasado la lima. Pues Amor sin dudar allana y dora mi canto que proviene de ella, a la que mi premio mantiene y gobierna.

O bien: en esta música de adorno (v. *coindrir*, 'adornar' que evoca 'labrar') y de alegría, hago palabras, las labro y me quejo (v. *dolar*, 'sufrir'); serán verdaderas y seguras cuando haya pasado por encima la rima (posible permutación fo-

[4] Cf. *Anthologie des troubadours*, textos escogidos, presentados y traducidos por Pierre Bec, edición bilingüe, 10-18, 1979, pp. 186 ss. Agradezco a Bernard Cerquiglini su traducción, que ha descifrado el máximo de ambigüedad del texto a partir de una lectura poética y filológica del antiguo provenzal.

nética *lima-rima*). Pues Amor malo (*marves* puede permutarse con *malvaiz*, 'malo') se queja (v. *planher*, 'quejarse') y hace durar mi canto, que ella rebaja (v. *moure*, *mover*, 'rebajar un precio'), ella que sin embargo mantiene y gobierna mi precio.

2. Todos los días me mejoro y me refino / o: purifico el oro (cf. v. *esmerar*, 'depurar el oro'), / pues sirvo y reverencio a la más gentil del mundo / o: el embellecimiento, el adorno (cf. v. *gensar*, 'adornar, embellecer'). / Os lo digo sin rodeos, soy suyo de pies a cabeza, y aunque sople el aire frío, el amor que llueve sobre mi corazón me mantiene caliente en lo más frío del invierno.

3. Oigo y ofrezco / o: profiero (cf. v. *proferar*, 'proferir') / mil misas, enciendo la luz de cera y aceite, para que Dios me dé un buen final al lado de aquella de la que no me protege la esgrima / o: contra la que toda defensa es inútil. / Cuando miro sus rubios cabellos, su alegre cuerpo, esbelto y nuevo, la amo más que a la que me diera Lucerna / o: la luz (cf. v. *luzir*, 'brillar', subst. *luzerna*, 'lámpara').

4. La amo de corazón y la busco / o: deseo / tanto por quererla demasiado, imagino, me la quito a mí mismo / o: la tomo por mujer, de la expresión *tolir por molher*, / si se puede perder a un ser a fuerza de amarlo. Que su cuerpo sumerja el mío completamente y no se seque, tanto ha practicado su uso / o: su renovación / que posee a la vez el artesano / o: la tienda / y la taberna / o: el canon.

5. No quiero ni el imperio de Roma ni que me hagan papa, si no he de volver a aquélla por la que mi corazón arde y me corroe. Pues si ella no me cura de esta desgracia con un beso, antes del año nuevo me matará e irá también al infierno.

O bien: no quiero ni el imperio de Roma ni que me hagan papa, si no puedo hacer transposiciones a propósito de ella / (cf. v. *revertar* y *reversari*, 'hipálage'), / ella por quien mi corazón hace arte y rima / (cf. v. *rimar*, 'agrietar', pero también 'rimar'), / etcétera.

6. El tormento que sufro no me aparta en absoluto de bien amar, aunque me quede en la soledad, pues así pongo las palabras en rima. Soporto / o: saco / más amado que un hombre que ara, pues nunca el de Moncli amó, ni por el valor de un huevo, Dama Audierna.

7. Yo soy Arnaud, que amasa el viento, caza la liebre con un buey y nada contra corriente.

Maestro del *trobar ric*, alabado por Dante y traducido por Ezra Pound, Arnaud compone esta obra maestra del canto sobre el canto a la vez que sobre el amor, que fascina por su concisión y su ambivalencia. La ambigüedad ya observada en otros trovadores reside en el mismo vocabulario cortesano, siempre erótico y sentimental a la vez, pero aquí

teje el sentido profundo del estado amoroso como tal. No sólo se superponen lo abstracto y lo concreto (*defensa/esgrima, Lucerna/luz, soportar/sacar,* etc.) y las connotaciones eróticas impregnan la veneración frustrada de la Dama (*buscar/desear, que su cuerpo sumerja el mío,* etc.), sino que las parejas de opuestos estructuran el texto desde el comienzo. *Pulir/sufrir, mantener/rebajar, perder/tomar, uso/renovación, taller/taberna (trabajo/embriaguez), inundar/secar*..., así como los deslizamientos semánticos a partir de los fónicos *rima/lima, marves/malvatz*... y hasta la frase final («cazo la liebre con un buey y nado contra corriente»), sumergen al lector en la incertidumbre, la reversibilidad y la contaminación tanto semántica como fónica de los signos, que llevan a su cenit la ambigüedad del sentido metafórico. ¿Es el amor una metáfora del canto, o el canto una imagen del amor? ¿Es el amor-canto alegre o doloroso? Sin duda lo uno *y* lo otro, unión de contrarios, paradoja, lluvia, sumersión, *joi*...

El conde de Poitier, el primero y ya el más consumado de los trovadores, insistía en el hecho de que el encantamiento cortesano no tiene referencia fija, objetal, limitada, sino que pasa necesariamente por la evocación de la nada y de lo imprevisible. *«Farai un vers de dreyt nien»* («Haré un verso de pura nada») y también: *«Fag ai lo vers, no' say de cui»* («Hago un verso, no sé de qué...»).

La ambigüedad de dos mensajes: ¿la Dama o la alegría?

En efecto, en última instancia, la canción cortesana no describe ni cuenta. Es esencialmente mensaje de sí misma, signo de la intensidad amorosa. No tiene objeto: la dama rara vez es definida y, eclipsándose entre presencia retenida y ausencia, es simplemente un destinatario imaginario, pretexto del encantamiento. Como un montaje onírico pero sin el acto de la narración, sin incluso poder mantener un *sentido concreto* para el vocabulario y menos aún para el vocabulario amoroso, el canto cortesano remite a su propio resultado. Habría que leerlo oyéndolo, e interpretarlo como un amplio movimiento de transporte del sentido unívoco fuera de sus límites, hacia las dos fronteras del *sin-sentido* y de la totalidad metafísica mística del *Sentido.* Este último polo del encantamiento pronto conducirá a inscribir la retórica cortesana en la religión y a hacer de la Dama una Virgen María. No sólo la ideología de la época contribuía a ello, sino que la propia dinámica de la enunciación cortesana, tendida entre pérdida de sentido e hipóstasis del sentido, se prestaba a ello.

Haría falta, en suma, desdoblar cada vez el mensaje cortesano en un M1, compuesto de una significación literal y que tendría como objeto referencial a la Dama, y un *M2 que se* referiría sólo a la alegría y que tendría como signo el *canto* pero también ese *exceso de sentido*, ese «más-que-sentido» introducido por la sintaxis indefinida, por la paradoja o por la metaforicidad del propio vocabulario. El referente de M2 es cuando menos paradójico, pues, al ser la alegría del canto, cierra el encantamiento con el propio proceso del sujeto de la enunciación, con su goce por el resultado. ¿Se trata de una apoteosis de narcisismo? ¿O de la confesión, más allá de la confusión de los referentes («ella» es a menudo, para el trovador, tanto la *canción* como la *dama*), del hecho de que el encantamiento lleva consigo un sentido en movimiento que el enunciado lingüístico no podría asumir: precisamente el sentido de la participación, de la identificación amorosa? «No oso decirlo más que cantando», dice el castellano de Couci [5].

La consumación —en el sentido de perfección y de fin— de la cortesanía verá perderse el encantamiento en aras de la narración. Por el mismo proceso por el que el canto pierde su dignidad dantesca (Dante celebraba en él la perfecta realización de la poesía, que se unía la música y la lengua *in unum et idem*), la enunciación cortesana se hará más literal. Las metáforas que forjaban el código cortesano se lexicalizaron y, por tanto, se trivializaron. Fue la *alegoría* la que tuvo que expresar la figurabilidad de la enunciación cortesana. Sin embargo, la *alegoría*, esa personificación de la tensión semántica y subjetiva propia de la metáfora, es su tumba. La alegría fija y moraliza, recorta, calma y pontifica. Podemos hacer referencia a las baladas y rondeles de Charles d'Orléans para situar esta mutación del canto en relato. El estilo de Charles d'Orléans, que es reacio a la retórica del encantamiento y despoja al texto de toda evocación generalizadora o ambigua en aras de lo concreto, de la experiencia objetiva, en última instancia de lo mediocre, es sin duda una característica personal.

Esto no deja de ser una evolución general. Como figura, la alegoría mantiene una alusión a un universo de valores abstractos (el Peligro, la Virtud, etc.), pero pierde la ambigüedad propia del juego y de la alegría, conceptualiza y precisa; con ella, *el relato* se instaura en el universo semántico de M1, sin ninguna apertura, recurso o desestabilización hacia M2. Al dejar de ser una evocación intrínseca, inmanente, sagrada, de la alegría y el *joi*, el relato se hace psicológico. La dama será en lo sucesivo efectivamente su *objeto*, y los meandros psicológicos de la captu-

[5] *Chanson du châtelain de Couci*, canción VIII, citado por Zumthor, París, Lerond, 1964.

ra y de la seducción del otro se abrirán como campo de exploración de la narración. El *Roman de la rose* ilustra muy claramente este cambio de la lírica en narración, de la metáfora en alegoría. Con una ventaja, que es la de poner de manifiesto la agresividad propia de la interacción amorosa. Ya no es cuestión de *joi*. La cortesanía se ha hecho seducción y posesión, y el encantamiento, realismo.

Esta lógica narrativa hallará su apogeo en Sade, culminando así lo novelesco en el mismo proceso por el que Sade desvela masivamente su no-dicho: el goce como acción de matar al otro y al Otro.

En la transición del canto al relato, del *joi* al realismo psicológico, la *alegoría* va a desempeñar un papel esencial. Sigamos más de cerca este proceso en el interior de la propia cortesanía.

DEL CANTO AL RELATO

El canto y la poesía van a disociarse en el siglo XVI, después de un complicado proceso del que surgirá la *narración, versificada* primero, *prosaica* para terminar. Esta evolución presenta dos aspectos principales, sobre los que los medievalistas han insistido mucho últimamente. Por una parte, los temas cortesanos ceden el paso a la descripción de la vida ordinaria, y una cierta trivialización del discurso orientado hacia lo cotidiano se acompaña de una eclosión de inspiración satírica que ocupa el lugar de la idealización anterior. Desde que aparecen objetos de discurso, externos a la enunciación del encantamiento, estos objetos son presa de una agresividad más o menos frenada. Los ritornelos basados en los pequeños hechos de la «buena vida» y, para terminar, la imagen peyorativa de la Dama («La Bella Dama sin piedad» de Alain Chartier, 1424; o en Jean Molinet, 1481, etc.), resumen bien este aspecto de la consumación cortesana. Sin embargo, la mutación más profunda del universo cortesano se observa a ese nivel de la retórica en el que el canto se desvanece ante la narración.

Por otra parte, al ser primeramente un *canto narrativo* [6] que sigue estando basado más en las estrofas y las tiradas que en la lógica propia del relato, el texto se hace finalmente *relato cantado*. Este se desarrolla en el tiempo propio de la acción de una tercera persona («él») que sustituye al «yo» lírico. Anterior o paralelo al gran canto cortesano, este relato cantado adopta primeramente el ritual eclesiástico: la *Séquence d'Eulalie* (si-

[6] Cf. Zumthor, ob. cit., p. 287.

glo IX), las canciones de San Esteban o de San Alexis (siglo XII) unen, por el tema del sufrimiento y por el canto, la *experiencia interior* que sigue siendo rebelde a la designación verbal unívoca y el discurso sobre una *realidad exterior* cada vez más dominante. Fuera del campo cortesano, la reabsorción del canto se lleva a cabo muy pronto, y desde el primer tercio del siglo XII aparece una narración versificada sin canto (1120, y luego 1140-50). Así pues, dos tipos de discursos con economías diferentes resultan contemporáneos: el gran canto cortesano y la narración verisificada sin canto. Como si una revelación del estado amoroso identificado con el estado de encantamiento se opusiera, en la misma sociedad, a una designación y a un dominio de un exterior pacificado por la posición observadora, y no ya apasionada, del sujeto de la enunciación. Epopeya colectiva (esencialmente los cantares de gesta) o historia individual, la narración desgagajada del canto se convertirá en *roman*. Aunque los primeros *romans* (especialmente los de Alexandre d'Albéric de Pisançon, 1130) parecen destinados al canto, la gran aventura novelesca, como la que pone de manifiesto la obra de Chrétin de Troyes (1160-90) es ya un laboratorio de la prosa que nace más allá de los cabalgamientos y las audacias sintácticas de la narración versificada.

Así pues, el relato, por su propia lógica basada en las aventuras de un tercero, apartará del primer plano de los textos las volutas de la *enunciación* (amorosa), y hará del *roman* el dominio privilegiado del *enunciado*. Aunque muchos textos no dejen de volver sobre su propio sentido, esta autorreferencialidad no tiene ya nada que ver con el entusiasmo del encantamiento que celebra su *joi* en el gran canto. La autorreferencia se hace didáctica, explicativa, moralizadora: no busca el goce sino la comunicación y la enseñanza.

Innegablemente diversos movimientos sociales presiden este proceso que aleja al trovador —sujeto de su pasión y de su canto— de su subordinación amorosa al Otro en los confines de la fe, para hacer de él un autor desligado de una realidad en la que puede participar como actor, pero cuyo sentido conserva en última instancia. No nos detendremos en este punto [7]. Insistamos solamente sobre la función clave de la *alegoría* en esta verdadera revolución que atraviesa los siglos XII y XIII y que lleva un *Ego affectus est* a la posición de Autor.

[7] Véase a este respecto, entre otros, R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*, 5 vols., París, 1958-63. Cf. sobre el autor y el actor en el nacimiento del *roman*, nuestro *Le texte du roman*, Mouton, 1970.

El roman de... Narciso enamorado

El *Roman de la rose* con sus dos versiones nos presenta la dinámica completa. La primera parte, debida a Guillaume de Lorris (hacia 1236), más poética y más enigmática, comprende 4058 versos salpicados de alegorías, reunidos en un conjunto narrativo según las figuras del «encuentro» y del «sueño». El poeta escribe a su Dama para merecer sus favores y le cuenta un sueño que tuvo a los veinte años. Este lugar común de la retórica medieval que es el sueño se remonta, según dice el propio Guillaume, a Escipión y a su comentario por Macrobio. Sin embargo, el relato del sueño aúna aquí dos universos discursivos: el uno donde, a decir del poeta, el *«art de l'Amors»* está totalmente cerrado, y el otro, el de la *sucesión de pruebas* que va a sufrir el héroe, el cual, más que como el sujeto de su pasión, se presenta como un individuo a la vez autor y actor de su historia. La propia historia, que no es más que la trama del relato del sueño, es relativamente sencilla. Al llegar ante un *muro* custodiado por temibles personajes (Odio, Codicia, Tristeza y Pobreza), el poeta llama a la puerta, una hermosa mañana de mayo. Una graciosa joven, Ociosa, le abre el *vergel* de Deducido (lugar tradicional con connotaciones clásicas, que se remontan a Tibulo, y cristianas, que evocan el Paraíso), donde retoza un grupo de alegres damiselas y sus señores: Belleza, Riqueza, Largueza, Franqueza, Cortesía, Juventud. El poeta se une a ellos, y después, recorriendo el jardín, llega ante una *fuente* en cuyo fondo dos piedras de cristal reflejan el jardín. Una inscripción señala que se trata de la fuente que otrora engulló a Narciso. Sin embargo, nuestro poeta-héroe mira mejor y, sin duda ayudado por las piedras reflectantes, ve una imagen... diferente de la suya: un capullo de rosa. El violento deseo de coger esta flor —símbolo del objeto amado— le hace comprender que el Dios del Amor acaba de dispararle, con su arco de oro, las cinco flechas que hacen amar (Belleza, Simplicidad, Franqueza, Compañía y Bella Apariencia). A continuación le son enseñados los diez mandamientos del código cortesano; constituyen un verdadero manual que resume los preceptos de la cortesanía: cuidar el porte, evitar tanto la bajeza como el orgullo, ser moderado y modesto en el lenguaje, mostrarse alegre, jovial, generoso, no hablar nunca mal de las damas sino deberles un respeto absoluto, etc., Las primeras peripecias de la búsqueda transforman, sin embargo, este compendio alegórico del amor cortesano en un relato de aventuras. En y por el relato, las alegorías se transforman en personajes que favorecen la búsqueda (como Buen Recibimiento, hijo de Cortesía, o Franqueza y Piedad) o bien impiden el acceso a la Rosa (como los guardianes de la tierna Rosa, Peligro, Vergüenza, Miedo, Mala Boca y Envidia). Habiendo logrado obtener un favor (el don de una hoja verde ve-

cina al capullo, y después incluso un beso), el amante provoca de hecho la desgracia de su amiga: la Rosa es encerrada en la torre de un castillo. El mismo es asaltado por «personajes» que intentan desviarlo de su pasión: Razón habla en contra del amor, mientras que el Amigo aconseja ardides para ganarse el favor de los guardianes... Estamos en plena lógica; el argumento puede más que la pasión. Separado de su amada, el amante se lamenta, y en pleno monólogo se interrumpe el texto de Guillaume.

Un «yo» poderoso y sin embargo desbordado por el amor se expresa en este texto tan narrativo como poético contrariamente a lo que se haya podido decir. Las alegorías-«personajes» no son siempre aspectos del Amante, sino que indican a menudo los conflictos que el Amante tiene con fuerzas exteriores que lo mantienen, a pesar de todo, siempre en el espacio del *fin amor.* El tema principal del texto no parece ser la iniciativa psicológica de un individuo libre ni sus impedimentos, sino el propio *espacio* de la pasión, el espacio amoroso. El *muro,* el *vergel,* la *fuente,* trazan sus fronteras y pueden ser vistos menos como fases de una experiencia psicológica que como aspectos del territorio del amor que jalona y domina un «yo» lírico. Un conflicto espacio-tiempo parece mantener en tensión el texto, apreciable en la oposición entre un *discurso de designación* que pone de manifiesto el código cortesano y glosa su *senefiance* [significación], y un *discurso narrativo* que traza, por su parte, la secuencia temporal de las pruebas. De ello resulta una *senefiance* bastante vaga, no sólo porque es personal, constreñida tanto o más por las fantasmagorías personales del narrador que por las referencias al canon cortesano *strictu sensu,* sino también a causa de las propias ambigüedades del texto. Y hemos dicho que los «personajes» no pronuncian forzosamente los discursos que lógicamente cabría esperar de ellos a partir de sus nombres. Por lo demás, la significación del léxico y de las frases resulta a menudo ambigua y el sentido, aunque «literal», exige una interpretación. Incluso si los personajes están construidos según la tradición novelesca ya establecida por Chrétien de Troyes, parece que se buscara una polivalencia de sentidos, la cual se encuentra como programada por el símbolo de la piedra de cristal que pluraliza y pulveriza la imagen monolítica del jardín en el fondo de la fuente. La búsqueda de la Rosa parece ser también y siempre una búsqueda del sentido «oculto» que trasciende al sentido literal. Por esta razón el texto de Guillaume de Lorris está aún próximo al gran canto: por mucho que la Rosa sea un objeto externo al Amante y una superación de la fuente de Narciso, el poeta parte en busca del propio sentido poético, de alegoría en alegoría, de glosa en glosa. Si es que hay Rosa, es una visión interna a las refracciones luminosas del universo narcisista. No nos engañemos: el «sentido literal»

no lo es en absoluto. A los mismos ojos de Guillaume, parece tratarse de una construcción (reverberación de cristales) en el seno del Amor-espacio esencial de la escritura y coextensivo a su despliegue. El espacio del amor es el espacio de la escritura, parece decir el poeta, y en él toda significación, como las visiones «narcisistas» de Dante en el Paraíso, no son más que ficciones. Así pues, toda significación es una aproximación, pero también una analogía —una alegoría— del único sentido verdadero que es amor y poesía. Se trata, en efecto, de la construcción de un espacio o de la mecánica propia de un destino que nos engloba, y no de una aventura psicológica: esto es lo que sugiere, entre otras cosas, la sumisión del relato a la figura de la búsqueda de objeto-de-sentido. ¿No es esto, aunque de manera más sorprendente aún, lo que deja adivinar el motivo de la mecánica en movimiento que globaliza el relato en el *Orloge amoureux* de Froissart?

La alegoría personaje o la moralización

La alegoría se sitúa precisamente sobre la línea de tensión entre la enunciación lírica cuyo apogeo es el canto, y la enunciación narrativa. Ya hemos visto en Arnaud Daniel cómo el léxico mismo de la cortesanía era el resultado de una metaforicidad inestable que jugaba con la tensión entre universo semántico erótico y universo semántico noble, así como con una serie de otras dicotomías. Presente a lo largo de todo el discurso cortesano del gran canto, esta metáfora se estabiliza en el sentido literal noble.. Esta estabilización nos hace abandonar la enunciación como actuación subjetiva y como *joi* o goce, y nos lleva a interpretar la cortesanía como un *código* semántico de valores y reglas. Guillaume de Lorris seguirá, no obstante, buscando las polivalencias de este universo semántico como si esta polifonía restituida por su glosa pudiera ser el equivalente del encantamiento. Sin embargo, a pesar de esta polifonía eventual de lo figurado, el sentido literal se separa y pretende imponerse como algo que domina el flujo del relato a través de la personificación. Convertida en personaje, la «Virtud», por ejemplo, indicará su sentido independientemente de la glosa, mediante sus propios dichos y actos. Ya no estamos en el nivel de la enunciación, ni en el de un código semántico, sino en el *relato* que actúa y se justifica, acto e interpretación a la vez. La alegoría hecha personificación lleva el relato por una parte a la historia y por otra e inmediatamente a la ideología moralista. La alegoría es una metáfora lexicalizada que razona y actúa para darse un sentido. ¿Será acaso el relato el suplemento lineal (en el tiempo) y didáctico (por la ideología) de una metáfora consumada en alegoría?

Jean de Meung, que «continúa» el *Roman de la rose* (1275-80), lleva a cabo esta consumación de la alegoría en didactismo, mediante un proceso que le conduce fuera del espacio amoroso cortesano, en el tiempo de una azarosa y agresiva conquista del objeto. El «*fin amor*» ha muerto: viva la procreación, que es lo único digno de interés, y eventualmente el placer, que no es más que su ardid. En esta suma gigantesca de dieciocho mil versos, la alegoría es el único punto común con el texto de Lorris. Pero, completamente desprovista de sus tensiones metafóricas, será, en lo sucesivo, medio de enseñanza, *modelo* para las concepciones filosóficas o cosmogónicas del autor. No es que Jean de Meung ya no crea en la alegoría [8]. Al contrario, la alegoría en él se consuma normalmente, llegando al final de su propia lógica, que ya estaba en Guillaume de Lorris y en los demás autores anteriores menos didácticos. Simplemente, las tendencias socio-históricas que imponen el naturalismo y el saber frente a la mística y la Iglesia, desarrollan a ultranza en este escritor filósofo el potencial retórico propio de la alegoría personificada. Primer poeta francés científico y filosófico, con su aire del siglo XVII-XVIII, Jean de Meung opone de hecho a la Cortesía y al Amor el culto de la Naturaleza y del Genio, cuyas resonancias antiguas, que vienen sin duda en línea recta de Alain de Lille y su *De planctu naturae*, son bien conocidas. Este culto a la Naturaleza, que debe mucho a los platónicos del siglo XII y a los aristotélicos del XIII, no ignora sin embargo a Dios, aunque rechace tanto el pecado como la gracia. El espacio interior se cierra en beneficio no de un viaje a los recovecos del alma y de su reverso que es la enunciación, sino en beneficio de un viaje de conocimiento y de posesión del exterior.

EL RELATO SATÍRICO: UN OBJETO POR CONQUISTAR

Ya no hay razones para exaltar a la Dama, situada fuera de la enunciación: objeto por conquistar al igual que el resto del mundo, el personaje femenino es víctima de la sátira (J. de Meung debe sin duda mucho a Rutebeuf y a los satíricos del siglo XIII). La indignación de Christine de Pisan, así como la cólera de las mujeres contra Jean de Meung hasta comienzos del siglo XVII [9], no podían hacer mucha mella en este discurso en el que la Razón cada vez más dominante desterrará a Amor y Joi y,

[8] Cf. H. R. Jauss, «La transformation de la forme allégorique entre 1180 et 1240», en *Humanisme médiéval*, Paris, 1964, pp. 108-9, 111 y 112.

[9] Cf. Claude Fauchet, *Recueil de l'origine de la langue et poésie française*, 1910.

con ellos, no a la mujer (¿ha sido alguna vez realmente la preocupación fundamental de la cortesanía?), sino a la propia posibilidad de la idealización apoyada en el encuentro posible-imposible con el otro sexo. La mujer convertida en un objeto de carnaval o de sátira señala el fin de una cierta modalidad de idealización que el Occidente laico se había dado con los trovadores y los juglares. El combate contra Dios y el progreso del realismo, al mismo tiempo que el de la ciencia, llevan consigo, en negativo, una cierta carencia de la posibilidad idealizadora. El Renacimiento no sufrirá sus perjuicios, al estar respaldado por la afirmación del ideal humanista y racionalista, pero también por la risa, ese gigante gemelo fratricida del ideal e inseparable de su trono, que no cesa de derribar. Habrá que esperar a los románticos para que la cortesanía nos afecte de nuevo, pero esta vez como ideal imposible si no maléfico. Como nostalgia en la mejor de las hipótesis, como melancolía más a menudo, pero nunca como *joi.*

UN PURO SILENCIO: LA PERFECCION DE JEANNE GUYON

Cuando Jeanne-Marie Bouvier de la Motte (futura esposa de Guyon de Chesnoy) nace en 1648, Francia ya se está haciendo cartesiana. Jeanne no tiene más que *un* año cuando Descartes publica, en 1649, su *Traité sur les passions de l'âme*, en el que, determinista y naturalista, sostiene que «la principal sede del alma» es una «pequeña glándula en el cerebro». El movimiento de subordinación de las pasiones al pensamiento, evidente en Santo Tomás, se consuma magistralmente en la obra cartesiana, que preconiza la supremacía del pensamiento (art. 50, 74) y del conocimiento (art. 139) sobre las pasiones. Un poco más tarde, Pascal, en su *Discours sur les passions de l'âme* (1654), insiste en la implicación de la razón en el amor y retiene de éste la visión justa y lúcida de las verdades, no la ceguera. Esta subordinación del amor al conocimiento verdadero se opone a la tesis medieval de una verdad que procedería solamente del amor a Dios. La fe destronada por la razón va acompañada por una mutación del amor, que se eclipsa ante el conocimiento. La historia de la filosofía podrá seguir con minuciosidad en los textos de estos pensadores cómo el sujeto cristiano, constituido por su referencia a Dios explícitamente identificado con el amor, cede ante el sujeto del Cógito.

QUIETISMO Y POLÍTICA

En este contexto, la experiencia mística de Jeanne Guyon, quietista fundadora de la Cofradía del Amor Puro (1690, con sus amigos Chevreuse, Beauvillier —las señoras de Chevreuse y de Beauviller eran las hijas de Colbert— y Mortemart), parece arcaica. Más aún, es condenada como herética por una Iglesia apasionada, como Bossuet, por la retórica pero también por la razón y las instituciones fiables. Jeanne Guyon será primero retenida, en 1688, en la Visitación de París durante siete meses y medio. Un tribunal especial, reunido en 1694 para examinar su doctri-

na [1], la condenará a la detención después de que Bossuet hubiera dado la impresión de que la había absuelto. Jeanne será internada en Vaugirard y en la Bastilla de 1696 a 1703, y no será autorizada a vivir sola hasta 1706. Jeanne Guyon morirá a los sesenta y nueve años, en 1717, en Blois [2].

Este quietismo aparentemente tan dulce, tan infantil, tan inocente, al menos en la versión de Jeanne Guyon, tiene algo de obsceno en el seno de un siglo que conoce a Luis XIV, Mazarino, la Fronda, Versalles, Vauban, pero también las guerras austeras de los no menos austeros jansenistas, de los protestantes, las dragonadas... Un siglo en el que las grandes divisiones y las opciones de los partidos adversos van, a pesar de todo, en el «sentido de la historia». La experiencia de Jeanne, que ciertamente atrae a una parte de la nobleza y no deja de adquirir connotaciones políticas (sus asociados del Amor Puro estaban vinculados a la Liga y al partido devoto), resulta sin embargo absolutamente extravagante [3]. Reaccionaria, en el sentido de una reacción contra los elementos

[1] El tribunal estaba compuesto por Tonson, De Noailles, el obispo de Châlons (futuro arzobispo de París) y Bossuet.

[2] Algunos detalles de este asunto merecen ser recordados. Después de haber redactado su *Vie*, Jeanne había sido reconocida como no herética por Bossuet. Sin embargo, pensando más en Fénelon que en ella, Bossuet parece cambiar de opinión, y la comisión nombrada para examinar más detenidamente el caso Guyon no cede. Jeanne redacta sus *Justifications*, Fénelon sus *Recueils*. Se desencadena la campaña de calumnias. El obispo de París, Harlay de Charvallon, censura los escritos de Jeanne Guyon. En 1695, Jeanne se instala en Meaux, cerca de Bossuet, y firma su sumisión a la censura, tras lo cual Bossuet le permite abandonar Meaux con un certificado de ortodoxia. Después, es internada, con gran revuelo entre sus amigos de la Corte. Fénelon se niega a publicar una censura de Jeanne en su diócesis de Cambrai. En enero de 1697, Fénelon publica la *Explication des maximes des saints*, favorable a las ideas de los quietistas. En febrero, Bossuet responde con la *Instruction sur les états d'oraison*, donde ataca violentamente a Jeanne Guyon. Bossuet convence a madame de Maintenon y al rey para que condenen la doctrina y, por intermedio de su sobrino, el abate Bossuet, intenta que Roma condene a Fénelon. Éste cae en desgracia en la Corte, es confinado en su residencia de Cambrai y después es desposeído de su cargo de preceptor del duque de Borgoña. En junio de 1698, Bossuet publica su *Relation sur le quiétisme*. En julio, Fénelon responde con *Réponse à la «Relation sur le quiétisme»*. En septiembre, Bossuet escribe sus *Remarques...*; en noviembre, Fénelon contesta con sus *Réponses aux «Remarques...»* En 1699, un breve pontificio condena las *Maximes*, pero Bossuet no está satisfecho porque la Iglesia galicana se ha negado siempre a recibir «breves»... El mismo año, Fénelon escribe *Télémaque*, que muchos interpretan como una violenta acusación del reinado de Luis XIV. ¿No habría escrito una carta al duque de Chevreuse sugiriendo que se asocie la propia nación al rey para salvar el país?... El «amor puro» tiene decididamente prolongaciones muy netamente políticas. En 1700, Bossuet rehabilita parcialmente a Jeanne Guyon.

[3] La época desconfía de los impulsos místicos, cuando no los psiquiatriza. No hay más que recordar al padre Surin, a Juana de los Angeles («una enferma a la que no conviene asimilar a las auténticas santas», escribe Henri Brémond en su *Histoire littéraire du sentiment religieux en France* (1916), t. V, ed. 1924), a Louise de Néant, cuyos «delirios y extrava-

más racionales de la fe, su humildad, que glorifica el aniquilamiento de sí en el amor a Dios, procede de hecho de una vitalidad y de una confianza en no se sabe qué fuentes profundas de la subjetividad que se acercan a las regiones de la infancia pero que también recuerdan una cultura extraeuropea, saltándose así toda una civilización de adultos pensantes.

La mancha

Es cierto que esta singularidad tiene lugar en el interior de una corriente herética que puede oponer, a la fe oficial cada vez más racional, una resistencia, realmente de poca importancia, pero no obstante de grupo. En su *Relation sur le quiétisme* (1694-95), dirigida contra Fénelon por encima de su amiga Jeanne Guyon, Bossuet sitúa a esta mujer, que según el obispo de Meaux juega a las profetisas, en el marco del *quietismo* [4] fundado por el sacerdote italiano de origen español Molinos, que fue condenado en 1675. Bossuet reprocha a los quietistas querer «llegar por la aniquilación a la paz», lo que les daría un acceso fundente a un «Dios puro, inefable, abstraído de todo pensamiento concreto, en el silencio interior». Otra particularidad de los quietistas, consecutiva al objetivo principal de aniquilamiento y paz, les vale más objeciones: consistiría en creer que «ciertas manchas podían ser un medio del que Dios se servía para

gancias» le valen ser encerrada en el hospital de la Salpêtrière en 1677, que abandona para ser «llevada al pináculo»... Señalemos que sólo unos años antes, la mística del «amor puro», de la «desocupación» e incluso de la «abyección», ha podido ser predicada sin peligro alguno, por un hombre, bien es cierto, el padre Jean Chrysostome (1594-1646), muy estimado al parecer por Luis XIII y Richelieu. Este creador de la sociedad de la Santa Abyección, incluye en su *Homme intérieur* (publicado por Boudon en 1684) descripciones del estado de oración dignas de Jeanne Guyon y Fénelon, como: «Pérdida general, completa aniquilación del propio interés, tanto temporal como espiritual» (cf. H. Brémond, ob. cit., t. VI, pp. 234-40).

[4] Se ha podido resumir la doctrina quietista como sigue: «1. Hay en esta vida un estado de perfección en el que el *deseo* de la recompensa y el *temor* a los castigos ya no tienen lugar; 2. Hay almas tan abrasadas por el amor a Dios y tan resignadas a la voluntad de Dios que si, en un estado de tentación, llegaran a creer que Dios las ha condenado a la pena eterna, harían a Dios el sacrificio absoluto de su salvación.» Molinos llama quietismo al estado de inacción y de desatención en el que el alma recibe pasivamente la impresión de la luz celeste. Sin desear nada, también estaría dispensada de la práctica de los sacramentos y de las buenas costumbres. Fiel a uno de estos preceptos, madame Guyon aspiraba, en suma, a una continua contemplación que dispensara para siempre de los actos de la religión. En su *Explication des maximes des saints* (1697), Fénelon hace suyos algunos de estos aspectos del quietismo, rechaza violentamente otros e intenta mantenerse en una línea ortodoxa, aunando la racionalidad de sus argumentos (presentados además en párrafos titulados «verdero» y «falso»: un verdadero arte del diálogo) con la intensidad de la regresión amorosa a la fe.

elevar un alma a un grado más elevado de aniquilamiento en sí mismo». Esta recomendación de la mancha implicaba forzosamente una abolición de la categoría del pecado por parte de los quietistas, y no podía sino fomentar lo que la Iglesia y el consenso social consideraban como amoral. La «suposición imposible», discutida por Bossuet, establece el vínculo entre la teoría del amor-abandono y la recomendación sutil del amoralismo: vendría a decir que, «si por un imposible», Dios quisiera condenarnos, deberíamos prestarnos a ello. Lejos de ser ajeno a ciertos aspectos de la mística cristiana (Francisco de Sales, y también Dionisio Areopagita), este aspecto del quietismo no parece haber asumido en la señora Guyon las formas paroxísticas, y menos aún orgiásticas, conocidas en otros quietistas. A pesar de todo lo que se haya podido decir del atrevimiento de su escote o de la excesiva intimidad entre ella y su primer director espiritual, el padre François La Combe, religioso bernabita (viajaron juntos), o incluso de su sospechosa relación con Fénelon (el equívoco término de *«amica»* de Fénelon pronunciado por el abate Bossuet en el Vaticano parece haber sido decisivo para la condena papal de las *Maximes des saints*, aunque sólo fuera en un «breve» en 1699), Jeanne Guyon parece haber mantenido sus deseos en el estado de fantasías inconscientes o preconscientes.

«LO SUBLIME DE AMBOS SE AMALGAMÓ»

Habrá que leer sus sueños, tal como los expone cándidamente en su *Vida* [5], o las críticas a las que los somete Bossuet, para descubrir las aspiraciones eróticas de la mujer. Todo el enigma de esta gran enamorada reside, por el contrario, en la alquimia a la que somete el deseo para no extraer de él más que «amor puro». Aunque lea *Piel de asno, Don Quijote* o a Molière, será en lo sublime donde sitúe su relación con Fénelon, que costará al preceptor del duque de Borgoña esa desgracia tan dañina para su carrera ya que no para su gloria. Saint-Simon, al que no se escapa nada, lo advierte admirablemente bien, y dice: «En aquel tiempo, aún oscuro, [Fénelon] oyó hablar de la señora Guyon, que después armó tanto ruido en el mundo que es demasiado conocida para que me detenga especialmente en ella. *La vio. Sus espíritus se gustaron mutuamente, lo sublime de ambos se amalgamó.* No sé si se entendieron bien claramente en ese sistema y esa lengua nueva que surgió de ellos luego; pero

[5] Cf. *La vie de madame J.-M. B. de la Motte-Guyon, écrite par elle-même*, 3 vols., Colonia, 1720.

se persuadieron, y se formó la unión entre ambos.» Todo es maravillosamente exacto en este croquis: «lo sublime de ambos se amalgamó», «no sé si se entendieron bien claramente en ese sistema y esa lengua nueva...», la observación sobre el «ruido» que Jeanne hizo o que hicieron en torno a ella, la pizca de descaro, sino de misoginia, que hace escribir a Saint-Simon que se niega a «detenerse especialmente en ella». Todo es maravillosamente exacto, salvo quizá, el «la vio». Pues, según su correspondencia, fue *ella* la que lo vio y lo arrastró, para amalgamarse allí, a lo sublime. «Algo antes de la boda de mi hija», recordará más adelante Jeanne, «conocí al señor A. de F. [abate de Fénelon], como ya he dicho [6] [...]. Tuvimos algunas conversaciones sobre la vida interior, en las que me hizo muchas objeciones. Yo le respondí con mi sencillez habitual, y tuve motivos para creer que quedó contento. Como el tema de Molinos estaba haciendo mucho ruido entonces, se había creado una desconfianza hacia las cosas más sencillas y hacia los términos más usados entre los que escribían sobre estos temas. Esto me dio la oportunidad de explicarle a fondo mis experiencias.» La correspondencia que siguió es prolija por parte de Jeanne, muy moderada por parte de Fénelon. El entusiasmo de ella, que en seguida ocupó la posición maternal (cuando no de esposa, aunque espiritual), lo toma forzosamente como niño e hijo pródigo, cuyo porvenir y gloria espiritual [7] debe asegurar una madre. Fénelon es más reservado, incluso más crítico: «Nada iguala mi apego frío y seco por vos» (pero, ¿no es la base del «amor puro» el ser frío y seco, sin expansiones y sin interés propio?). O también: «Vos aún buscáis la estima de la gente honrada... El yo del que tan a menudo os he hablado es todavía un ídolo que no habéis roto». O, finalmente, a la señora de Maintenon (1696): «Nunca he tenido una afición natural por ella o sus escritos.» Lo menos que se puede decir es que esta declaración es un

[6] Se trata de un encuentro en casa de la duquesa de Béthune-Charost, hija de Fouquet, en 1689. Jeanne tiene cuarenta y un años y acaba de ser liberada de un primer encarcelamiento en el convento de la Visitación, y después en la Bastilla y en la prisión de Lourdes, por herejía y libertinaje.

[7] Obsérvese que Jeanne Guyon *de la Motte* (de su nombre de soltera) escribe al abate *de la Mothe* Fénelon. Esta homofonía casual, ¿no tendrá algo que ver con los lazos de hecho familiares que Jeanne imagina inmediatamente entre ella y su «hijo» Fénelon? Los biógrafos hablan de la gran influencia que había ejercido sobre Fénelon su propia madre, mademoiselle de la Copte, joven bella y pobre, introducida en la familia de los Fénelon con un malestar rayano en el escándalo. De cualquier modo, Jeanne tiene «una mayor certidumbre de los designios de Dios sobre él» (carta VII, cf. P. M. Masson, *Fénelon et Jeanne Guyon*, Hachette, 1907), y le promete que será «la lámpara ardiente y brillante que alumbre la Iglesia de Dios». Cuando Fénelon es nombrado preceptor del duque de Borgoña, Jeanne, que había «previsto» poco tiempo antes un gran cargo para su «hijo», cree ver en este nombramiento la realización de esta predicción.

franco repudio del «amor puro» en plena desgracia tanto de Fénelon como de Jeanne, que será encarcelada. ¿Se trata simplemente de una autodefensa humana, demasiado humana, por parte de Fénelon; o bien el moralismo naturalista del preceptor del duque de Borgoña estaba, en realidad, menos profundamente en desacuerdo de lo que se cree con el racionalismo teológico del preceptor galicano del Gran Delfín? [8]

Sin embargo, por encima de la historia personal, tendremos presente «su sistema», «su lenguaje» (Saint-Simon). ¿Cuáles?

UN ABANDONO DEL DESEO Y DE LA REPRESENTACIÓN

Si el quietismo busca, y dice hallar, un estado de amor de Dios sin ánimo de recompensa ni de castigo, un estado indiferenciado sin búsqueda de perfección personal ni deseo de salvación, un acto de contemplación sin consideración de los atributos de Dios y de la humanidad de Cristo, como precisa el famoso «breve» de Inocencio XII, entonces Jeanne Guyon es quietista por los aspectos esenciales de su doctrina. Lo es por la incitación al abandono, a la aniquilación del yo, pasando por la búsqueda de un estado infantil y llegando hasta la apoteosis de la nada. Lo es también por su confianza maravillosamente optimista y alegre en una continua presencia de Dios que se daría a los que le aman desinteresadamente, como una transparencia inmediata. Lo es más aún por su negativa a pensar en el castigo y en el infierno, persuadida en su contemplación amorosamente beata de que el pecado es evitable. Lo es finalmente cuando, para alcanzar esta muerte de sí misma en la presencia amorosa del Amado, preconiza una comunicación inmediata no sólo sin método y sin pensamiento, sino también sin lenguaje, culminando en el silencio puro.

La infancia es el estado más sensitivo y más objetivamente imaginable de este «amor puro». A la muerte de su padre y de su hija en 1672,

[8] Recordemos también las siguientes declaraciones de Fénelon en el momento de la condena de madame Guyon: «Los prelados que la condenan [alusión al "tribunal" reunido en 1699 para examinar la doctrina de madame Guyon] lo hacen por escritos que ellos mismos han publicado; después, la han encerrado y cargado de ignominia. Yo nunca he dicho una sola palabra para justificarla, ni para excusarla, ni para aliviar su situación: ¿no es mucho hacer, sabiendo lo que sé? Lo menos que puedo dar a una persona desgraciada y de la que no he recibido más que edificación, es callarme mientras los demás la condenan» (palabras citadas en la *Nouvelle histoire de Fénelon* «publicada por orden del marqués de Fénelon, y de la que casi todos los ejemplares fueron suprimidos», en «Préface» a la *Oeuvres de Fénelon*, edición de M. Aimé-Martin, París, 1835).

Jeanne contrae un «matrimonio místico» con el niño Jesús. Cuando funda, en 1690, la Hermandad del Amor Puro, se la llama también la Orden de los Asociados a la Infancia de Jesús. Los miembros son «cristobalinos» (los que quieren llevar al niño Jesús) o «miguelinos» (los que son tan pequeños que no pueden andar y son llevados por su maestro San Miguel). Jeanne, evidentemente, prefiere a los «miguelinos», los más desamparados, los que se abandonan al estado de la infancia más desvalida, los que están más cerca de «la pérdida de todo interés propio y de la propia reflexión». «Sufro alegremente, como un niño», dirá más adelante Jeanne hablando de sus crisis en Thonon, o en otras partes. Una infancia difícil pero feliz se delega en el ideal hasta perderse en él, perdiendo toda posibilidad de representación. La apoteosis de este movimiento se encuentra sin duda en esas páginas de su *Vie* donde se lee la transformación del Yo en una nada innombrable, sin vista ni pensamiento y, sin embargo, gloriosa de saberse en el amor del Otro.

«En estos últimos tiempos no puedo hablar más que poco o nada de mis disposiciones. Es que mi estado se ha hecho simple e invariable. *El fondo de este estado es un aniquilamiento profundo, al no encontrar en mí nada nombrable.* Todo lo que sé es que Dios es infinitamente santo, justo, bueno, feliz; que encierra en sí todos los bienes, y yo todas las miserias. *No veo nada por debajo de mí, ni nada más indigno que yo...* El bien está en Dios; *en el reparto sólo me ha tocado la nada.* ¿Qué puedo decir de un estado que es siempre el mismo, *sin vista ni variación*? *Porque la aridez,* si la tengo, es igual para mí al estado más satisfactorio. Todo se pierde en la inmensidad, y *no puedo querer ni pensar. Es como una gotita de agua perdida en el mar: no sólo es rodeada, sino absorbida.* En esta inmensidad divina, no se ve, pero discierne en Dios los objetos, sin discernirlos, más que por el gusto del corazón. Todo es tinieblas y oscuridad a su respecto; todo es luz por parte de Dios, que no le deja ignorar nada, sin saber ni lo que sabe ni como lo sabe... No hay allí ni clamor, ni dolor, ni pena, ni placer ni incertidumbre; *sino una paz perfecta;* no en sí, sino en Dios: *ningún interés por sí, ningún recuerdo, ni ocupación de sí.* Esto es lo que Dios es en esta criatura. Para ella miseria, debilidad, pobreza, sin que piense en su miseria ni en su dignidad. Si creen que hay algún bien en mí, se equivocan y hacen daño a Dios. Todo bien está en él y para él. Si pudiera tener una satisfacción, sería porque ES LO QUE ES, Y LO SERÁ SIEMPRE. Si me salva, será gratuitamente, pues no tengo mérito ni dignidad.

«Me extraña que se tenga *confianza en esta nada;* ya lo he dicho: sin embargo respondo a lo que se me pregunta sin preocuparme de si respondo bien o mal. Si lo digo mal, no me sorprende: si lo digo bien, no tengo intención de atribuírmelo. Voy sin ir, sin ver, sin saber dónde voy.

No quiero ir ni pararme. La voluntad y los instintos han desaparecido: pobreza y desnudez son mi suerte. No tengo confianza ni desconfianza, *en una palabra, nada, nada, nada»* [9].

«El que ama perfectamente», escribe Jeanne a Fénelon, «sólo ama perfectamente porque está completamente muerto» [10]. El amor puro es descrito como «un trabajo sin trabajo», «noche pasiva», «privación de todo», «óbito», «desapropiación» [11].

Se comprende que cuando esta «santa indiferencia» contamina Saint-Cyr, las autoridades se preocupen. La señora De Maintenon, primeramente seducida, retrocede; la señora Du Perron, del partido contrario, fustiga «esta pretendida resignación a la voluntad de Dios que era llevada a consentir tan francamente en la propia condenación como a querer ser salvada; en esto consistía el famoso acto de abandono que se ense-

[9] Encontraremos ideas análogas en Fénelon: «Exiliados aquí abajo durante un momento infinitamente pequeño, Jesucristo quiere que miremos esta vida como la infancia de nuestro ser, y como una noche oscura cuyos placeres sólo son sueños pasajeros, y todos los males disgustos saludables.» «Para ser un perfecto cristiano, hay que estar desprendido de todo, incluso de las ideas. Así pues, imponed silencio a vuestra imaginación; haced callar y a vuestra razón. Decid sin cesar a Dios: Instruidme por el corazón, y no por el espíritu; hacedme creer lo que han creído los santos, hacedme amar como han amado los santos» (*Rencontre avec Ramsai*, 1710). En su discurso filosófico sobre el Amor a Dios, el autor de *L'éducation des filles* y *de Télémaque* precisa de manera muy guyoniana:

«Cuarta prueba por la naturaleza del amor.

»El amor es el movimiento del alma por el que ésta tiende, se une y se apega a los objetos que ve. Se puede uno apegar a un objeto por la perfección que se descubre en él, o por el placer que nos causa. Es la excelencia del objeto la que hace la perfección de nuestro amor. Cuanto más perfecto es el objeto, más imperfecto es nuestro amor, si tendemos a él por un motivo indigno. *Si no amo a Dios más que por la sola razón de que me causa placer, no es a él a quien amo, sino a mí mismo.* Tiendo hacia él, me apego a él, es cierto; pero sólo tiendo a él y me apego a él por mí. *El verdadero amor, por el contrario, es una justicia que se rinde a la excelencia de lo que se ama. Su naturaleza es salir de sí, olvidarse, sacrificarse por el objeto amado,* no querer más que lo que él quiere, hallar nuestra felicidad en la suya. Todo lo demás no es más que un accidente que no entra para nada en la esencia del amor.

»*El amor humano y heroico es una imagen del amor divino.*

»Hablando del amor profano, la imaginación imita estos rasgos de la razón soberana. Los aplica mal, pero los encuentra en el fondo de nuestro ser. En las pinturas que nos hacen de las nobles pasiones, sólo hay interés por los héroes en la medida en que éstos se exponen a morir por aquello que aman. *En este transporte y este olvido de sí lo que da lugar a toda la belleza y la elevación de los sentimientos humanos.*

»Reconozco que este transporte nunca es real para la criatura. Ésta no tiene el poder de sacarnos de nosotros mismos ni el derecho de atarnos a ella. Nunca la amamos fuera de Dios, más que para relacionarla con nosotros de una manera sutil o grosera. Sólo Dios puede sacarnos de nosotros mismos, mostrándose infinitamente amable e imprimiéndonos su amor. Lo que es novelesco, injusto, imposible con respecto a la criatura, es real, justo y debido al Ser soberano.»

[10] Cf. Masson, *Lettres*, ob. cit., p. 47.

[11] *Ibid.*, pp. 29-39, 32, etcétera.

ñaba, tras el cual no hacía falta preocuparse por la propia suerte para la eternidad». El célebre lógico y matemático de Port-Royal, Pierre Nicole, no es menos severo: «El quietismo», dice, «es una maña del diablo que, queriendo abolir todos los misterios y todos los atributos de Dios por los que ha operado la salvación de los hombres, y no pudiendo lograrlo, ha encontrado el secreto para destruirlos al menos en su memoria, haciendo adoptar a falsos espirituales un método que consiste en no pensar más en ello» [12].

¿UNA PROTECCIÓN CONTRA EL JUICIO?

En efecto, la destrucción de los atributos propios, el amortiguamiento de los deseos, voluntades, intereses personales, en suma, la muerte del Yo tiene como correlación lógica hacer de Dios una simple presencia deslumbrante, también ella privada de atributos. Al despojar a su ideal de atributos, Jeanne le priva sobre todo de su juicio y de su castigo, para hacer de él un Dios pura y oblativamente amante, al que sólo se podría alabar y glorificar. No temer, ni incluso rezar. «Todo lo que veía me empujaba a amaros... Si llovía, quería que todas las gotas de agua se transformasen en amor y alabanzas... Me unía a todo el bien que se hacía en el mundo y habría querido tener el corazón de todos los hombres para amaros», escribe también en su *Vida*, en medio de tantos sinsabores, enfermedades, abandonos y mudanzas que no parecen afectarla. Encontraremos la apoteosis de esta alabanza en los *Torrents* (poema teológico escrito antes de 1684), pero sobre todo en su *Explication du Cantique* («El Cantar de los Cantares de Salomón interpretado según el sentido místico y la verdadera representación de los estados interiores» en su *Examen de l'Écriture Sainte* escrito después de 1685 y publicado a partir de 1704). El discurso analógico y sensual del Cantar bíblico se presta fácilmente, en la lectura que de él hace Jeanne, a acentuar la unión continua con el Amado, pero no contribuye a revelar su tensión. Las flores, las tórtolas, las estaciones son para ella las pruebas de la presencia divina en la que estamos bañados, inundados. Esta ósmosis encuentra en el *perfume* (tema amoroso por excelencia, tema baudelairiano), la metáfora más poderosa de la unión de los amantes. «Es tu nombre ungüento derramado», dice

[12] Citado por Fray Mallet-Jorris, *Jeanne Guyon*, Flammarion, 1978, p. 241. Bossuet encontrará palabras muy duras para condenar esta herejía, pero quizá sobre todo a la persona de Fénelon. Así: «Hay que librar a la Iglesia del mayor enemigo que haya tenido jamás. Creo que, en conciencia, ni los obispos ni los reyes pueden dejar en paz a monsieur de Cambrai.»

el texto, y Jeanne encadena sobre esta presencia divina «como un bálsamo derramado que crece insensiblemente, a medida que se derrama; y con un olor tan excelente que el alma principiante se encuentra completamente embargada por su fuerza y su suavidad». Bossuet se revela contra semejante seguridad que se cree tan pretenciosamente digna del amor divino, que incluso se iguala solapadamente a Dios en este amor tan inmediato, tan plenamente correspondido. Jeanne es imperturbable: «Hay personas que dicen que esta unión sólo se puede hacer en la otra vida, pero yo tengo por seguro que puede hacerse en ésta; con la diferencia de que en esta vida se posee sin ver, y en la otra se ve lo que se posee.»

¿De dónde procede esta seguridad de poseer lo invisble que nos ama?

EL INFIERNO ES UN SUEÑO

Jeanne no cree en el infierno. Tiene la certeza de que el infierno es quizá sólo un sueño desde los nueve años, cuando declara a su maestra que «hasta entonces había dudado del infierno», antes de tener un sueño. «Me parecía un lugar de una oscuridad espantosa donde las almas eran atormentadas.» Este lugar de sueños, estas angustias del inconsciente, prefiere ignorarlos. Lo extraordinario es que lo consigue. Por supuesto, no sin un cierto esfuerzo, pues declara que si para escapar a los sufrimientos es preciso apagar los deseos en el estado de abandono, ¡de acuerdo!, «hay que mantenerse firme en el abandono», sin escuchar el razonamiento ni la reflexión [13]. Se requiere una «voluntad de no querer» en este vaciamiento del infierno (¿del inconsciente?) que nos incita a buscar sus recortes imaginarios.

UN COMBATE SEMIOLÓGICO: ¿SON NOMBRABLES LOS SENTIMIENTOS?

En resumen, lo que preconiza Jeanne es toda una semiología rebelde a la concepción corriente de los signos y de su uso. Bossuet lo comprende, él que hace arte de la palabra: en lugar de juzgar los sentimientos por las palabras que están al principio y que dominan, Jeanne «juzga las palabras por los sentimientos», se indigna. En suma, Jeanne localiza un

[13] *Le moyen court et très facile pour l'oraison que tous peuvent pratiquer très ausément*, 1883.

«sentido oculto», místico, en el más acá del lenguaje. En *Les instructions sur les états d'oraison* (1697), libro secretamente influido, o en todo caso inspirado, por el debate con la señora Guyon y Fénelon, Bossuet sostiene que todo estado considerado irrepresentable es en realidad nombrable. A través de Guyon, Bossuet combate, parece ser, el protestantismo. Pasa así al lado de ese *vacío* que es el verdadero objeto de oración de Jeanne: al lado de la experiencia en la que el *Yo* se vacía para hacerse enteramente *Sujeto* igual a su Dios amado (Jeanne pretende ser, en su *Vida*, la esposa y la madre de Cristo, incluso el propio Cristo, lo que horroriza a Bossuet...).

La oración de «amor puro» tiene sus precedentes en Santa Juana de Chantal y en San Francisco de Sales, al que Jeanne lee a los trece años. La oración es un discurso amoroso tácito que en un primer momento se desembaraza del método, de la razón, de las propias reglas del juicio para dejarse llevar finalmente por una especie de no saber y de reserva. «¡Dios mío! ¡Se va a enseñar al mismo Amor a hacer el amor con método!», exclama en *Le moyen court*. Asimismo: «Hay que señalar que es necesario que las virtudes parezcan haber llegado al alma sin ninguna dificultad; pues el alma de la que hablo no piensa en ello, ya que toda su ocupación es un Amor general, *sin motivo ni razón de amar*. Preguntadle lo que hace durante la oración y todo el día: os dirá que ama. *Pero ¿qué motivo o razón tenéis para amar?* No sabe ni conoce nada. Todo lo que sabe es que ama, y que arde en deseos de sufrir por lo que ama. Pero ¿es tal vez la visión de los sufrimientos de vuestro Amado, oh alma, lo que os hace sufrir así? Ay, ay, dirá ella, no pienso en ellas, ni vienen a mi mente. ¿Es entonces el deseo de imitar las virtudes que véis en él? Ay, *no pienso en ellas*. Entonces ¿qué hacéis? Amo. ¿No es la visión de vuestro Amado la que os arranca el corazón? *No miro* esa belleza. Entonces ¿qué es? *No sé nada*. Siento en el fondo de mi corazón una herida profunda, pero tan deliciosa que me apoyo en mi pena, y saco placer de mi dolor.»

LA «NADA» MELANCÓLICA

Sin embargo, parece que el sufrimiento, la enfermedad, el repliegue sobre sí misma que Jeanne soporta, conducen más lejos aún este vuelco del pensamiento hacia la *nada*. «Fue en esta enfermedad, Señor mío, cuando me enseñásteis poco a poco que había otra manera de conversar con las criaturas que son totalmente vuestras, además de la palabra... En un silencio inefable... El lenguaje de los ángeles...» Estas «comunicaciones en

silencio», tan específicas de Jeanne, sumergen al sujeto en sus recovecos narcisistas más secretos, más arcaicos; y si cree lograr comunicarlos, es porque la misma inmersión narcisista en su pareja se presta perfectamente a la proyección y a la identificación.

Pero, a pesar de ello, esta apasionada adepta de la «comunicación en silencio» es una escritora locuaz. Una abundante correspondencia, una *Vida,* tratados y, sobre todo, ese primer texto tan prolijo, tan sintomático, tan torrencial de hecho que son los *Torrents* [14], indican que el lenguaje sigue siendo, para esta contemplativa del vacío, un lugar de placer.

UN OBJETO ERÓTICO: EL LENGUAJE

Si su goce es el transporte inmediato de un Yo vacío a un Ideal abrasador, su placer está en la palabra y la escritura. Jeanne escribe sobre todo a y para Fénelon, pero sus destinatarios pueden multiplicarse o variar para que continúe, constantemente, la escritura. Una escritura fogosa, a menudo relajada, de estilo despreocupado, con logros provisionales, ciertamente, pero sin pretensiones de rigor, laxista. Repetitiva, estereotipada en su contenido y en su forma, la escritura de su poema *Torrents,* por ejemplo, tiene algo de ebrio, de sonámbulo, de automático. Jeanne no lo ignoraba y veía claramente que podían tomarla por una «loca». Quizá no sabía que la escritura le permitía balizar ese espacio interior tan doloroso como amoroso y cuyo infierno no quería escrutar demasiado. Esto es principalmente válido para los *Torrents,* escritos en un momento crucial de su vida en el que Jeanne, despojada de su fortuna por su familia y las Nuevas Católicas de Gex, muy ligada al padre La Combe, está en plena crisis física y psíquica: estamos en 1683, y Jeanne será internada, como ya hemos dicho, en 1688 en la Visitación.

La escritura es quizá esa «apariencia de voluntad» que permite prescindir de una voluntad moral o activa, práctica, para «mantenerse firme en el abandono». Semejante *firmeza* confiere una autoridad al Yo que puede reivindicarse «vacío» con la condición de proceder paralelamente a un verdadero trabajo de localización y reconstitución mediante el texto. Esta escritura de consumación fantasiosa y de consumición de sentido es más bien una palabra asociativa a la deriva...

[14] El «Prefacio a la primera edición» añade a los *Torrents* el calificativo de «espirituales» «para desarrollar y suavizar un poco la metáfora, que, sin esto, habría podido parecer un poco oscura y un poco extraña para un título».

«MI MADRE ME VEÍA MUY GRANDE PARA MI EDAD...»

Hoy en día resulta tentador buscar en la primera infancia de Jeanne las razones de esta economía amorosa. No hay en ella más que desventuras objetivas y triunfalismo subjetivo. Nacida al cabo de un embarazo de ocho meses («mi madre pasó un miedo terrible»), Jeanne cae inmediatamente enferma de una inflamación de las piernas y la espalda, y el absceso lleva a una gangrena; la dan por perdida, pero se cura; es criada fuera, por una nodriza, como todos los niños de entonces; apenas acabada de criar, hela de nuevo alejada de su familia para ser confiada a un convento; a los siete años será enviada a las ursulinas, con sus hermanastras; después, tras conflictos con éstas, se educará con las dominicas, donde contraerá la viruela... Su único momento de dicha parece haber sido, a los quince años, el amor por un primo. Sin embargo, los padres ponen rápidamente fin a este idilio y la casan, sin que ella sepa con quién en el momento de la firma del contrato de matrimonio. El esposo es un hombre mucho mayor que ella, rico y generoso, pero difícil e insoportable para la joven esposa. Será madre de cinco hijos, dos de los cuales morirán de corta edad. Su hijo mayor también contrae la viruela, y ella la padece por segunda vez; ambos quedarán desfigurados... Y esto no es más que una ínfima parte de sus sinsabores. Es de resaltar sobre todo la ausencia de rebelión, y un cierto «quietismo» realmente precoz (quizá simplemente imaginado más tarde por la que, al escribir su *Vida*, ya era quietista), con el que acoge sus desgracias. No obstante persiste una amargura que la «firmeza» del quietismo no ha podido borrar: con respecto a su madre distraída, fría, si no cruel. «Mi madre me veía muy grande para mi edad, y más de su agrado que lo normal, no pensaba más que en exhibirme, en mostrarme a las compañías, en adornarme...» «Me quería un poco más porque me encontraba de su agrado. Pero no dejaba de preferir a mi hermano... cuando yo estaba enferma y encontraba algo que me agradaba, mi hermano lo pedía y, aunque él estuviese bueno, me lo quitaban para dárselo.»

Una madre fría, una soledad y una privación ostensible, injusta, hiriente... ¿Es la curación de esta herida precoz, inscrita hasta el absceso en su espalda y la gangrena en sus piernas, lo que buscará Jeanne al imaginar —y lograr hacer real este imaginario— un Dios plenamente amante y directamente accesible en una oración preverbal infantil?

«SIN MÁS VOLUNTAD QUE SU PADRE...»

Si bien sus padres están ausentes, al menos no son represivos. Incluso un día la encontrarán jugando en la calle con niños de otra condición, lo que muestra que la vigilancia no era la que debería haber sido. Jeanne evoluciona en un vacío de amor, pero no sufre un superyo tiránico. En este universo de soledad y de abandono, existe un ser idealizado: su padre, que parece ser, según el relato que hace de su infancia, el personaje más atento a Jeanne. Muy sintomáticamente, ésta señalará que su modelo, Santa Juana de Chantal, «parecía siempre sin más voluntad que su padre», ¿No hará lo mismo Jeanne cuando, joven llena de inspiración y astucia, se abandone por completo a la voluntad de ese padre para no desposar en suma, y con cierta satisfacción, sino esa voluntad paterna, ya que acepta el matrimonio convenido sin saber siquiera quién es el marido?

Todo parece bien, demasiado bien puesto, para que un narcisismo herido haya podido, a través de las estructuras extrafamiliares (nodrizas, conventos, etc.), pasar entre las mallas de la ley superyoica y elaborar defensas cuyos fundamentos tienen sus raíces en lo que hemos llamado un padre imaginario, condición previa del Ideal del Yo, lugar de constitución del Yo Ideal. ¿No es el «amor puro» un deslizamiento perpetuo del vacío al Uno, del Yo que sólo existe en El, a El que es un Yo vacío, en la permanencia de la Unión? Por otra parte, Jeanne saldrá del estado profundamente neurótico de su matrimonio siempre sostenida por un padre, esta vez de la Iglesia, aunque en posición incómoda. Será primero el papel de La Combe y, finalmente, de manera infinitamente más brillante pero también en disidencia con el dogma oficial, el de Fénelon. Llantos, jaquecas, incompatibilidad de caracteres con su marido y su familia: toda esta realidad de su matrimonio tiene sin duda razones objetivas que no la hacen menos dolorosa, y ni las lecturas, ni tampoco las oraciones, consiguen realmente su fin. Habrá que esperar a la muerte de Guyon (1676) [15], a la relación con La Combe, y después con Fénelon, para que llegue el equilibrio del «amor puro»... bajo su pluma.

[15] Jeanne enviuda a los veintiocho años. Desde entonces se dedica, junto con el padre La Combe y otros, a diversas obras que la llevarán a viajes febriles a Ginebra, Thonon, Verseil, Grenoble... Aunque se ocupa de las Nuevas Católicas de las que, por lo demás, Fénelon es el jefe, Jeanne rechaza cualquier cargo de superiora y se consagra a una obra de oración y de escritura cuya influencia se ejercerá sobre la opinión, no sobre las instituciones.

EL SILENCIO COMO UNA MADRE ARTIFICIAL

Por otra parte, la pasión de la señora Guyon por la comunicación silenciosa parece apuntar a ese continente del narcisismo precozmente fijado y consolidado por una idealización potencial, pero que tiene prisionero al afecto hacia una madre innombrable. Una madre inaccesible, no sólo porque es preedípica, sino porque es afectuosamente devastadora: demasiado hiriente o demasiado ausente. El *silencio* calma el dolor de tal carencia materna. Reconcilia al sujeto con la pena producida por esta carencia; lo cubre, lo amansa dulcemente; lo cura *[le panse]*, se podría decir, si no lo piensa *[le pense]*. El silencio como una madre artificial. Sostenido por el ideal, «Yo» puede entonces apropiarse de este dolor, neutralizarlo, calmarlo. Sin masoquismo, y sin paranoia, que supondría una sumisión a una ley severa, no un amor para y por parte de un Tercero. Allí donde la histérica sufre por tener este afecto prisionero de la madre en una erótica homosexual inconfesable; allí donde Dora cae enferma, huye de su analista, odia a los hombres y, en suma, no cesa de estar obsesionada por el sexo de la madre, de la otra mujer, Jeanne elije el repliegue. No la guerra, ni la búsqueda del objeto primero, ni tampoco la de los «otros». Busca y consigue la consolidación de la frontera originaria entre el aún-no-Yo y el Otro: linde del narcisismo, del vacío medianero del ideal, tierra prometida de las idealizaciones primarias... ¿Es porque, como dice Françoise Mallet-Jorris en su libro lleno de simpatía hacia Jeanne [16], fue una joven sana, natural, llena de vida y de entusiasmo? Contrariamente a la reconstrucción casi jovial que Jeanne propone de su personaje, su escritura da más bien la impresión de un ser bamboleado, constantemente en la encrucijada de la desrealización y de la acción, del sueño y de la presión social. Despliega absurdos esfuerzos para consolidar una parcela si no de la realidad, al menos de algo real. Algo real e imposible, que ni siquiera posee en propiedad, que no es «suyo», pero en el que *se mantiene* gracias a su dispositivo imaginario de «silencio» y de «amor puro». Es la elaboración más fiel, la más sólida posible, de su fragilidad en la que el cuerpo y el sentido corren el peligro de caer en el afecto negro e inconfesable. Hay que constatar que el marco social e ideológico, aunque cada vez más restrictivo para los individuos tan íntimamente enraizados en el narcisismo, se prestaba, sin embargo, a su elaboración, aunque fuera herética. Este padre, todos estos padres disidentes... En la actualidad, el analista debería poder ser, también y durante algún tiempo, el soporte de nuestro Ideal del Yo...

[16] Cf. *Jeanne Guyon*, Flammarion, 1978, ob. cit.

UNA PERVERSIÓN [«PÈRE-VERSION»] DEL LENGUAJE

Está finalmente esa guerra apacible, y sin embargo violenta, contra el culto desde ahora dominante de la representación y, más aún, de la representación racional. Jeanne entra en conflicto más allá de Bossuet, con Descartes. Al cartesianismo que sostiene que el propio sueño es en definitiva una representación idéntica a la que constituye la idea [17], Jeanne enamorada, Jeanne llevada por su verborrea al borde de la afasia, de la nada, de lo inombrable, opone... ¿Qué? ¿La simple fantasía histérica de un más acá del lenguaje, puerto victimario de los amores maternos, fuente de síntomas y de angustias? ¿O bien propone algo más, gracias al «trabajo sin trabajo» que es la oración, pero también gracias a este vaciamiento fantasioso que es la escritura? Quizá una posibilidad de ensanchar las fronteras de lo nombrable más allá de los límites que le asignaría un discurso de método e ideas: extrapolando a los signos la experiencia no de un sujeto-punto de apoyo de la razón, análogo blanqueado del Dios creador, sino la experiencia de un sujeto amoroso, panoplia de permanencias y ausencias, dialéctica de pérdidas y plenitudes... Este sujeto es arcaico ya a finales del siglo XVII; pero es moderno por su insistencia en los síntomas y por nuestra imposibilidad de nombrar las llamadas afecciones narcisistas. Jeanne indica su territorio, militante vencida ante adversarios triunfantes que tienen el futuro para ellos. El futuro próximo. Otros, antes que ella, habían sabido construir el discurso con más talento pero también con más comprensión sociohistórica: Santa Teresa, San Juan de la Cruz... Jeanne no deja de parecer boba y, en todo caso, de dejarse captar por una mirada, nuestra mirada, que localiza los síntomas más fácilmente en ella que en sus predecesores: todas esas cofradías, todas esas actividades frívolas, todas esas cartas semilaicas semiteológicas, semiamorosas semiedificantes... Jeanne está entre dos códigos: inclinada sobre sus dramas narcisistas, con los que goza por una perversión del lenguaje, y al mismo tiempo atrapada por su siglo, dispuesta a pasar a la actividad razonable. O simplemente a oponerle un reverso acepta-

[17] Descartes define la *idea* por la *imagen* y la *imagen* por la *idea*, hasta el punto de que incluso la imagen del sueño le parece la homóloga de la idea forzosamente consciente. El cartesianismo se convierte de hecho en «la variante más problemática de la teoría de la representación, según la cual las ideas deben ser el objeto inmediato de la experiencia» (cf. W. Röd, «L'argument du rêve dans la théorie cartésienne de l'experience», en *Études philosophiques*, 4, 1976, pp. 461-73).

Notemos que Bossuet está de acuerdo con el cartesianismo, al menos sobre la necesidad de luchar contra los quietistas, como se lo escribe a Malebranche, a la vez que lamenta que en su lucha contra ellos, Malebranche no proponga ninguna alternativa (cf. *Correspondance*, París, Urbain-Levesque, 1909-23).

ble: la infancia, la espontaneidad, sin olvidar el preciosismo mundano que asimila normalmente en algunos de sus textos.

Leámosla, sin embargo, con el amor que merecen los vencidos de las causas que tienen todo el futuro por delante. Sus problemas son los nuestros bajo otras formas, con otras soluciones...

Pues el enfrentamiento del sujeto con lo no representable surge, podríamos decir, de una exposición de la estructura narcisista que, sin hundirse en la afasia o la psicosis, se aferra a la última cresta de su consistencia, a lo que la ha hecho ser como un «grado cero» de la subjetividad: al padre imaginario. Es decir, que el *culto* de lo irrepresentable es un culto al padre imaginario: el que nos ama, no el que nos juzga.

Occidente conoce otro aspecto de esta necesidad estructural: en lugar de rendirle culto, el Hijo toma al asalto la instancia de ese padre imaginario. Padre e Hijo, socialización del narcisismo, triunfo allí donde el psicótico fracasa: ésta será la misión del artista que hará resplandecer de imágenes las iglesias cristianas. Hasta los trovadores y Joyce, el artista intentará nombrar lo más cerca posible de lo inombrable esta curva de amor que es el narcisismo. La nominación que resulta de ello está necesariamente fragmentada, pulverizada. La libido homosexual subyacente al culto irrepresentable del padre imaginario se reabsorbe.en él exhibiéndose, se consume sublimándose.

Una historia sencilla podría sin embargo ser la versión moderna... y doliente del «silencio» de Jeanne.

Sigue hablando, o la palabra frustrada

Suzanne viene a analizarse abrumada por «el destino», piensa ella. Un padre muerto en un campo nazi no le lega más que el recuerdo de un día soleado en el que pasea a la pequeña Suzanne en bicicleta: ella recuerda el calor de su cuerpo y la sensación de estar agarrada. ¿Muerto? No del todo: para Suzanne ese padre mítico sólo está de «viaje». Años después de la guerra, lo esperará, sin creerlo, pero de todos modos... Sin embargo, se podría pensar que lo ha encontrado, ya que desde hace tiempo Suzanne vive con Roger, un minusválido de su edad. Se consagra a él, samaritana sublime y ya un poco harta, sin poder no obstante abandonarlo ni resignarse a ser su compañera eternamente. Suzanne habla abundantemente, ardientemente: una fuerza negra que no cesa de expresarse, sin espacios, sin puntuación. Pero también sin decir nada. Este discurso febril está habitado por un cansancio, una vanidad a menudo consciente y lú-

cida: «Me excito, pero no creo en ello, no es eso, finjo, hay como una distancia, un espacio profundo entre lo que digo y lo que es... Pero ni siquiera sé lo que es...» Antes de Roger, Suzanne vivía con su madre: una pasión loca, adhesión total y cólera permanente. «Cometo faltas en francés», dice Suzanne, «siempre empleo "confusión" por "escisión" y viceversa.» Este lapsus, que traiciona todo un drama de individuación, va acompañado del hecho de que ambas, madre e hija, tienen una lengua propia, lengua privada que no comparte ninguna de sus amistades: el alemán. Es la lengua de la madre que la hija comprende pero no habla. Sin embargo, la consumidora pasiva de la lengua materna sabe desviar la excitación de este abrazo materno hacia el dominio blanco, distanciado, decepcionante y a pesar de todo excitante, de su vida social. Suzanne es decoradora y mujer de negocios: todo para la vista, el tacto y el dinero... «Pero, lo confieso, eso me deja fría». Y frígida.

Hay en la histeria un curioso quiasma *(el quiasma es, recordémoslo, el cruce que forman los nervios ópticos: simple coincidencia), que recuerda el narcisismo primario. Como si el sujeto se colocase en el preciso lugar donde las pulsiones caen en una inscripción psíquica que conduce a la organización mental simbólica. Situado en esta encrucijada, el/la histérico/a sólo puede oscilar. Del lado de la madre, reencuentra la excitación pulsional indecible. Del lado del padre, se ancla en el lenguaje y en lo simbólico pero lastrándose con su cuerpo.* La superabundancia verbal del histérico es, en suma, una afasia... *El síntoma (dolor o angustia) que puede surgir como tentativa de resolver este quiasma insoportable instaurando, en el lugar del cruce narcisista, un cierre de la moción pulsional sobre el propio cuerpo, ilustra el fracaso de esta separación pulsión/lenguaje que inicia la constitución del espacio psíquico.*

La sensación del histérico de tener un «discurso fútil, discurso vano» (el feminismo ha hecho de ello una ideología militante, calificando al discurso de «falócrata» y rebelándose contra él), se aclara, me parece, a la luz del narcisismo primario tal como ha sido evocado en las páginas 35-36; un objeto, por un lado, un padre imaginario, por el otro, una formación narcisista que une a ambos y se apoya en ese vacío que es la exquisita diferenciación de la moción pulsional *en* inscripción psíquica [18]. *La exhibición narcisista será un intento de afrontar ese vacío del objeto, para llenarlo de pulsiones, de satisfacción o de asco. Esta exhibición narcisista puede tomar también la forma de una huida imaginaria que arrastra el registro simbólico (de ahí las actividades febriles, etc.). Este activismo es, sin embargo, «fútil», «vano»: como exiliado. Suzanne pone a menudo en escena semejantes triunfos narcisistas con un guión aparentemente maso-*

[18] Cf. *supra*, pp. 22-23.

quista: es el tercer elemento de los juegos de una pareja de amigos, papá y mamá, que, por supuesto, se sirve de ella para seguidamente apartarla, pero con relación a la cual ella tiene claramente la sensación de ser el «centro», una «nada» quizá, pero que les permite, a cada uno por separado y a los dos juntos, ser Todo: gozar.

El padre desaparecido, el padre de viaje, es aparentemente la causa dinámica de esta decepción exaltada de la histérica. No es un padre excluido (psicotizante) ni un padre muerto (obsesivo), sino un padre en «potencial compuesto», que «habría podido», pero «no es»... Una sospecha de... Quizá... Mas no... Pero que la trágica historia de Suzanne no nos oculte una situación más trivial: el padre del histérico es siempre un «ser querido desaparecido» del deseo de la madre, un ausente para el continente materno enlutado, siempre frustrado, frente al que este padre imaginario del futuro ser hablante no sirve de contrapeso: frente al que sólo se justifica por un sobreseimiento.

En este contexto, el analista está llamado a «redondear» el narcisismo del sujeto. Por parte del abyecto, es el impacto arcaico transverbal de la madre lo que evidentemente se convoca en la transferencia, a través de la afluencia de una excitación que se sustrae al lenguaje y lo desborda. Este afecto irrepresentable se enuncia a menudo como una queja del discurso histérico contra el lenguaje, que «no dice el fondo de las cosas». Puede también ser experimentado como un dolor imaginario o como un verdadero sufrimiento somático. Sin embargo, la rueda del quiasma narcisista puede propulsar la transferencia hacia el padre imaginario. El sujeto se delega entonces, a través de una idealización del analista, al padre de su prehistoria individual; hombre y mujer, padre y madre, especie de ser bisexual. Así pues, en un discurso de seducción son utilizados todos los registros, antes de que los representantes (verbales o comportamentales) de esta excitación aparezcan separados de los afectos, nulos y vanos ante el juicio de la instancia edípica en la que no se ha integrado el padre imaginario.

Servir de para-excitación, manteniendo estrictamente el marco analítico; suscitar la afluencia pulsional interpretando la transferencia idealizadora en el marco analítico: esto es lo que, en un primer momento, permite al analista llevar al analizado a construir una dinámica de sus imagos y, por lo tanto, una dinámica de los signos que le hablan. Es evidente que esta dinámica, que aspira a dar de nuevo sentido al discurso frustrado haciéndole reencontrar las mociones pulsionales (Triebregung), *pasa por una reestructuración del narcisismo cuyas carencias son indudablemente la base de lo que aparece como un eclipse de la representación.*

BAUDELAIRE, O DEL INFINITO, DEL PERFUME Y DEL PUNK

«Sobre la evaporación y la centralización del yo. Todo consiste en eso.»

«El amor es el gusto de la prostitución... ¿*Qué es* el arte? Prostitución.»

Fusées [Cohetes].

En Baudelaire (1821-67), el *texto* prima la experiencia amorosa, no obstante explícita, en la que se ofrecen a la lectura dos extremos: por una parte, la pasión destructora («sádica», se ha dicho) [1] de los cuerpos; por la otra, la veneración exaltada de un ideal inaccesible pero absoluto y necesario. Baudelaire amante, Baudelaire católico, Baudelaire místico: quizá no sea el mismo, pero es un texto enteramente fundado en la *metáfora.*

NARCISO EN EL TRIBUNAL DE LA FILOSOFÍA

Auscultando la intimidad baudelairiana en un texto [2] que la polémica con Georges Bataille ha hecho célebre, Sartre descubre en el poeta un «mano a mano sombrío y límpido de un corazón convertido en su espejo». Y aquí tenemos a Narciso en el tribunal de la filosofía, condenado por haberse quedado en una «conciencia reflexiva», simple «esbozo abortado» de la dualidad, sin alcanzar la conciencia filosófica rebelada. Sartre exige en suma a Baudelaire, catalogado sin embargo como Narciso, que reflexione en «sistemas secundarios», podríamos decir, e incluso que tome posiciones filosóficas o políticas. Pasa por lo tanto al lado del verdadero mundo baudelairiano que libra su guerra a la *abyección* [3] para mantener

[1] Cf. G. Blin, *Le sadisme de Baudelaire, Corti*, 1948.

[2] J.-P. Sartre, *Préface aux écrits intimes de Ch. Baudelaire*, París, Point du Jour, 1946 (cf. también Sartre, *Baudelaire*, París, Gallimard, 1946 [*Baudelaire*, Barcelona, Anagrama, 1969]). Cf. la réplica de Georges Bataille: «Sartre habla del poeta con intención de suprimirlo» («Baudelaire mis à nu», en *Critique*, *8-9*, 1947); «Es cierto que la poesía que quiere la identidad de las cosas reflejadas y de la conciencia que las refleja, quiere lo imposible. Pero el único medio de no quedar reducido al reflejo de las cosas ¿no es, en efecto, querer lo imposible?» («Baudelaire», en *La littérature et le mal (Oeuvres complètes)*, t. IX, p. 197 [*La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1971]). Cf. también G. Blin, ob. cit.

[3] Cf. nuestro *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París, De Seuil, 1981.

un Yo precoz, malvado por ser frágil, enamorado por estar separado. Ante un testimonio tan desgarrador de la arqueología de nuestra identidad amorosa como es la poesía de Baudelaire y su sufrimiento construido por separaciones y descomposiciones, es como mínimo un contrasentido pedir al poeta que «eche en cara» a su familia y a la sociedad «que sus virtudes burguesas son atroces y estúpidas». La obra baudelairiana se afirma y se agota completamente en el transporte metafórico: no tiene más «posición» que la de la elevación y el anonadamiento del sentido. ¿Se trata realmente de una «dimisión» por parte del poeta, que habría escogido el partido de los verdugos (la cruz, la Academia)? ¿O, por el contrario, de una insostenible postura entre *animalidad* y *Ley* en la que las figuras sádicas y contrariadas revelan la profunda lógica de la emergencia del sentido, penoso y violento, en el ser hablante?

No obstante, este «fracasado» realiza una «obra humana», y este acto inauténtico compensa sin embargo su misantropía, a los ojos de Sartre, por un «humanismo de la creación». Ahora bien, como las cosas son más complicadas, es la «impronta cristiana» de este «humanismo» la que planteará en lo sucesivo el problema. Y Sartre lo opone a la «anomalía sexual» de Gide, el cual sí habría podido afirmar *otra* moral. En efecto, hay que resaltar la solución católica del goce en Baudelaire: menos moral y todavía menos moralizante, hace radicar el pecado en la ley, lo innombrable en la pasión barroca de los signos, lo infinito del creador en la finitud limitada y asténica de las criaturas. Sin embargo, y más allá de esta ideología, para Baudelaire, como probablemente para el poeta más que para el prosista, es el proceso de la escritura el que hace que surja, junto con la singularidad, la propia posibilidad de su goce. Es ahí donde su diferencia individual, *spleen* o sufrimiento, puede ser vivida no como estereotipada, sino como exaltada, cresta incandescente entre el infinito y la nada. No hay más que un único entusiasmo: el del surgimiento y la reconstrucción de los signos. Esta operación se parece a una infancia perpetuamente rehecha, esa «infancia» de hecho tan a menudo reivindicada por el poeta y que la crítica tiende a identificar con la tierna edad anterior al acto de la escritura: no puede ser más que un cuerpo hecho todo él erótico, como lo es el cuerpo del niño real, pero esta vez a fuerza de escribirse en la multiplicidad de sus registros, desde las pulsiones a los ideales.

«La infancia recobrada a voluntad», ese «niño [que] ve todo como *novedad; está siempre ebrio»*, ¿es otra cosa que el escritor-arqueólogo de nuestros narcisismos, dividido entre ideal y abyección, entre imagen y vacío, infinito y sinsentido?

Sin embargo no deja de plantearse la pregunta: ¿cuál es esta instancia ideal, de rectitud y de moral, pero también de apoyo generoso, que pa-

rece ser la destinataria última de esta escritura no obstante exaltada por el mal? Joseph de Maistre proporciona a Baudelaire no sólo su teocracia como marco global para una sociedad posible, sino también su comprensión de la *oración* que conjuga, como Blin ha visto muy bien, la voluntad del *orante* con una autoidolatría regida sin embargo desde fuera: la oración es una «dinámica confiada al hombre». Pero Baudelaire refleja este sistema en su propia dinámica, y de esta teocracia no conserva más que la necesidad absoluta de un Otro, puro lugar del ser que no es necesario hacer habitar por alguien existente. «Aunque Dios no existiera, la religión seguiría siendo santa y divina» *(Fusées* [Cohetes]). Asimismo, a raíz de su crisis religiosa en 1861, escribe a su madre: «Durante tres meses, por una contradicción singular, pero simplemente aparente, he rezado a todas horas [¿a quién?, ¿a qué ser concreto?, no lo sé en absoluto]» (carta del 1 de abril de 1861). A lo largo de toda la escritura, permanecerá la tensión hacia *ese lugar:* instancia de la que tiene necesidad para escribir su pérdida y su *spleen;* principio cuya posesión le asegura ser un «alma hiperbólica» en «levitación» *(L'art romantique* [*Arte romántico*]*)* y que señalan claramente títulos como «Jet d'eau» [Surtidor] o «Fusées» [Cohetes].

Función paterna? Lugar del «padre imaginario» [4] más concretamente, que permite a la estructura narcisista desplegarse y expresarse. Si Baudelaire es mirado por alguien que le hace existir en su frágil identidad, ese otro es el... propio símbolo: «... A través de los bosques de símbolos que lo observan con miradas familiares.» Celebrará ese Otro amante en una de las versiones del «Vin de chiffonniers» [Vino de los traperos]: la «grandeza de la bondad del que todo lo nombra».

El *mal* de la pasión narcisista con una madre tan perfumada como tiránica se enuncia entonces, gracias a este contrato mantenido con «la bondad del que todo lo nombra», como una floración de signos: como una manipulación dolorosa y extática del lenguaje, como *«flores del mal».*

Por el contrario, al agotarnos en cuerpo y alma en el furor sexual, sin descanso, sin huella ni símbolo, somos a menudo amantes frustrados, al desvelar nuestros discursos vacíos de sentido, más allá de la influencia materna, la miseria de nuestros lazos con nuestros padres caídos. Como Justine...

[4] Cf. *supra*, pp. 22 ss.

Justine o la rama seca

Evita mis ojos durante las primeras entrevistas, se sonroja desde la raíz del pelo al fondo del provocativo escote, o estalla en una risa nerviosa cuando su discurso la lleva, muy a pesar suyo, a hablarme de sus angustias. A su fobia perversa se añade una viva inteligencia de la que extrae un evidente orgullo, pero de la que se encuentra cada vez más desposeída por la inhibición. En otro tiempo universitaria brillante, Justine «se destruye» en una sexualidad desbordante («Me dejaré en ello la piel») que la agota y la conduce al borde del vagabundeo.

Justine dice conocer el origen de este estado: una madre de la que se avergüenza, aventurera y destructora insaciable de sus amantes, cada vez más jóvenes, que desea compartir con su hija, más o menos fascinada o asustada por el ofrecimiento. «Asfixiante», «repugnante», esta madre habría empujado a Justine a una grave enfermedad de la piel en su primera infancia, que la aísla de cualquier contacto. Después, Justine toma distancias respecto a este «horror sin límites» lanzándose a los estudios: «Era necesario que hiciera alguna cosa que ella no comprendiera, salir de su mundo.» La «salida del mundo» fue también, y como en espejo con la «vergüenza» materna, un afán de emulación erótico al que Justine se lanzó a cuerpo descubierto para hacer gozar a hombres y mujeres.

Describe los detalles de esta erótica desenfrenada con una reticencia perversa, pero también con un auténtico pudor. Pues sus medios simbólicos están separados del cuerpo que se sume en el Eros, y se mantienen razonablemente al margen de las orgías en las que Justine no se deja, en efecto, más que la piel: «Cuando salgo de ellas, me duele la piel», «tengo una piel inflamada y dolorosa».

Justine sufre de hecho, como lo dice con ayuda de la transferencia, por no ser amada, por no amar. «No encuentro la distancia exacta.» Louis, su último amante toxicómano, «prefiere después de todo a su propia madre». Bernard, el más reciente, se comporta como una mujer en el acto sexual y «sólo busca en mí un placer, pero no me deja dormir en su casa». Justine se ha enclaustrado en una pequeña habitación que no abandona más que para sus orgías cada vez más agotadoras, pero en la que desde hace algún tiempo ha empezado a vivir para escribir poemas. Su padre («un perverso, un débil, un fracasado, que sólo pensaba en seducirme») llamaba a su sexo de niña «mi musa».

De la inexistencia de este padre a los ojos de la madre, Justine extrae una imagen: la única obra paterna, un laurel que él había plantado en el jardín, está ahora completamente muerta. Sin embargo, Justine tiene un sueño: en un auto, encajonada entre una mujer-hombre y un hombre-mujer, asfixiándose en el escaso espacio, oye un altavoz que anuncia

el ascenso de su padre al puesto de director. La «estupidez» de este sueño le hace reír en un primer momento, pero después se enternece ante el deseo de ver a su padre «ascendido». A partir de aquí, la ambición de Justine será abandonar el auto(-erotismo) más o menos masoquista de sus orgías, y partir, no a la conquista de una imagen ideal de su padre (la realidad del personaje aparentemente no se presta a ello), sino a una verdadera creación *de una relación amorosa en cuanto supone un objeto idealizable. Que el* otro *no sea un infierno, aunque sea extático o construido a fuerza de erotismo, sino que pueda tener una parte de sublime. Justine se ha dado cuenta de que existe lo sublime cuando, al volver al jardín de su infancia, descubre que el laurel de su padre no tenía más que una rama seca pero que, por lo demás, estallaba de savia y de verdor. Y todo eso, sin ella.*

El analista, en este proyecto, no tenía que ser una «buena madre» amante ni jugar al «verdadero padre» severo, sino situarse como un extraño: dar una interpretación a la vez sexuada y distante, y puntuar la asfixia de Justine menos con su silencio que con una palabra presente. Una palabra fuente de tiempo que difiere la angustia fóbica ante la explosión erótica (del continente: de la piel) y liga los efectos a un objeto extraño, tercero, dador de sentido (de forma, de imagen, de idea) en el lugar mismo donde se desencadena el furor pasional. ¿No es lo sublime la forma de este furor?

El hecho de que la palabra del analista actúe en ese lugar no le confiere, sin embargo, ni la sublimidad del arte (que hace ver u oír el furor pero, precisamente por esa imitación, *nos libra de él desplazándolo a un* estilo*), ni la dignidad del dominio (que proscribe el furor, y en esa represión apoya su poder). Instantánea, esencialmente inacabada, ni obra ni ley, la interpretación analítica exacta, cuando afecta y realza el furor sexual para desplazarlo y así hacerlo existir como tal, pero también para gastarlo* [le dépenser] *en el registro del sentido, crea el tiempo y el espacio del amor.*

CONSTRUCTIVISMO Y DOLOR: EL SIGNO POÉTICO

Al situar el principio simbólico por encima de todo como condición de su creación poética, Baudelaire se sitúa en el extremo opuesto de la corriente surrealista que absolutiza, por su parte, el cuerpo [5]. Puramente abstracto, en cierto modo matemático, el infinito baudelairiano tiene algo

[5] Cf. G.-E. Blin, *Baudelaire*, París, Gallimard, 1939, p. 101.

de constructivista: permite «poetizar» en el sentido etimológico de «hacer». «*Todo* es número. El número está en *todo*. El número está en el individuo» (*Fusées* [Cohetes]). Las artes son todas balizajes del espacio ya que «son número y el número es una traducción del espacio» [6]. Rebelándose en *Les paradis artificiels (Los paraísos artificiales)* contra la «depravación del sentido del infinito», aspira a ser Dios por la propia construcción del poema, que debería alejarse no sólo de la mirada y de la vil pasión, sino también de la significación para igualarse a la música. La vista será entonces «oída desde dentro» y el oído será «visto desde dentro» para captar esta construcción absolutamente numérica que es la música [7]. Lo que proclama realmente Baudelaire, ¿es la muerte de la sensación o bien una codificación suprema del significante lo más cerca posible de la sensación: un «culto a la sensación multiplicada que se expresa a través de la música» *(Mon coeur mis à nu [Mi corazón al desnudo])*?

Portadora del esfuerzo sublimatorio y de la lascividad erótica, esta música, como el arte baudelairiano en general, está próxima al dolor: «El violín desgarra como un cuchillo que busca el corazón»; o también: «Los sonidos de una música irritante y pegajosa, / semejante a los lejanos gritos del dolor humano.»

Decir infinitamente el infinito de lo simbólico y de lo imaginario: éste es el objetivo, no ya de Narciso, sino del artista que se crea en los números y los signos. Según Sartre, el infinito de Baudelaire es un no finito, «lo que no puede acabar», «casi tocado y sin embargo fuera del alcance». Se podría no obstante pensar que es el infinito del transporte poético del sentido, la indecidible connotación del lenguaje poético, lo que está más próximo a esta inmanencia del infinito reivindicado por Baudelaire como teórico. Si es cierto que el hombre baudelairiano es «una interferencia de dos movimientos opuestos pero igualmente centrífugos, de los cuales uno se dirige hacia arriba y el otro hacia abajo», ¿cómo no ver que esta tensión es precisamente lo que Baudelaire realiza en y por medio de su estética y, más restrictivamente, en y por medio

[6] *Obras completas*, t. I, p. 702, París, La Plèiade, 1975 [«Cohetes», en *Diarios íntimos*, traducción de Rafael Alberti, México, Premià, 1976]. Cf. Joseph de Maistre, *Soirées*, VIII, en *Oeuvres*, t. V, pp. 94-103: «No creo más que en el número, es el signo, es la voz, es la palabra de la inteligencia, y como está en todas partes, lo veo en todas partes», citado por Blin, ob. cit., p. 104.

[7] «Las notas musicales se tornan números, y si vuestro espíritu está dotado de alguna aptitud matemática, la melodía, la armonía escuchada, conservando todo su carácter voluptuoso y sensual, se transforma en una vasta operación aritmética en que los números engendran números...» *Paradis artificiels*, en *O. c.*, t. I, p. 419 [*Los paraísos artificiales*, traducción de Mauro Armino, Madrid, Akal, 1983]. Cf. a este respecto G. Blin, *Baudelaire*, ob. cit., pp. 152 ss.

del propio movimiento de sus metáforas, al mismo tiempo abismo e infinito del sentido?

Ser completamente de signos, Baudelaire no parece haber estado nunca «sustancialmente en Dios» [8]. «Pero mi corazón, que ignora el éxtasis, / es como ese teatro en donde se aguarda / y siempre en vano...» [9]. Si el sujeto de la escritura no se iguala a Dios más que en una manipulación encantadora del lenguaje, ese Dios no es un Yo. Ninguna interioridad lo llena, hecha de introyecciones de padres amados. Los jalones de su identidad seguirán siendo *externos:* símbolos, sólo permiten trazar fronteras que se abren a los dos dominios separados del infinito y de su pérdida. Por ello, el constructor del infinito es también el constructor de la nada. «Tanto en lo moral como en lo físico, he tenido de continuo la sensación del abismo, no solamente del abismo del sueño, sino del abismo de la acción, del ensueño, del recuerdo, del deseo, de la pena, del remordimiento, de lo bello, del número, etc.» [10]

AMOR «MORTIS»: UNA FALSA APARIENCIA

En esta perspectiva, el amor no sólo es el reverso de la muerte, sino que se apoya en la muerte: «En el cráneo de la Humanidad / sentado se halla el Amor» (*L'amour et le crâne* [El amor y el cráneo]). Apresada por el vacío de Narciso, la propia amada es despojada de su pasión, desvitalizada, esqueletizada. Se la hace así menos peligrosa que una madre que desea y que abandona. «Imaginad un gran esqueleto femenino, preparado para acudir a una fiesta...» (*Salon*, 1859). Se comprende entonces que el amor pueda ser imaginado como un «amor contenido, misterioso, velado, color de canonesa» *(Fusées).*

Decir que es también «prostitución», como lo es el arte, no es sólo una inversión paradójica de la primera proposición. Hay, tanto en la canonesa como en la prostituta o en el poeta, una extinción de los deseos crudos, y una transfusión del sujeto a la apariencia que va acompañada de un goce problemático y protegido proveniente de Otro amante: padre imaginario que ampara e ilumina a la vez. El es quien permite al Yo herido mantenerse en el nombre de Un sentido... En otro lugar...

[8] Cf. G. Blin, *Baudelaire*, ob. cit., p. 176.

[9] *Les fleurs du mal*, LVI, en O. c., t. I, p. 55 [*Las flores del mal*, traducción de Jacinto-Luis Guereña, Madrid, Visor, 1977].

[10] *Journaux intimes*, en O. c., t. I, p. 668. [*Diarios intimos*, ob. cit.].

La prostitución es el negativo de la sublimación: la hermana nocturna del arte.

«Porque la pasión es cosa natural, demasiado natural incluso para no introducir un tono hiriente, discordante, en el dominio de la belleza pura; demasiado familiar y demasiado violenta para no escandalizar a los Deseos puros, a la graciosa Melancolía, a las nobles Desesperanzas que pueblan las regiones sobrenaturales de la poesía» [11]. El culto baudelairiano a la belleza es un culto a la propia sublimación: a esa travesía que neutraliza el cuerpo, las pasiones y todo lo que recuerda de cerca o de lejos a la familia-cuna de los deseos. En la fantasía, esta sublimación da la mano a la rigidez cadavérica o frígida, sin duda porque «cadáver» y «frigidez» forman parte de la defensa contra el erotismo en última instancia siempre familiar. Estos temas mórbidos y fríos representan un cierto reflujo de la realización sublimatoria, o bien son negativo psicológico neurótico.

Por el contrario, cuando los signos asumen enteramente correspondencias infinitas, cuando se convierten en esas nebulosas en fusión, esos perfumes en condensación, por lo demás tantas veces evocados por Baudelaire, la rigidez se evapora, y el Yo vaporizado en una metaforicidad generalizada es el terreno no de una pasión «vil», sino del goce mismo, completamente convertido en *belleza.* Entiéndase: *signo,* o mejor interferencia de signos, indecidible significación de los *juegos metafóricos:* «Una cosa un tanto vaga, que deja vía libre a la conjetura.»

La escritura filtra el goce, mientras que la fantasía («carroñas», «esqueletos», «frigidez», etc.) y la actitud existencial que trae consigo (*spleen,* dandismo) están destinadas a frenarlo. No a eliminarlo, sino a retenerlo. El sentimiento de culpa sería la causa de esta retención, suponiendo que hubiera en la economía poética y fantasiosa algo inaceptable para el otro, rechazado por él. «Condena a muerte por una falta olvidada... No discuto la acusación. Gran falta no explicada en el Sueño» [12]. ¿Es esta exaltación precoz del Yo un recuerdo de la primera infancia (cf. «La morale du joujou» [La moral del juguete]) que teme Baudelaire? Uno de los compromisos entre la *falta* y la *sed diabólica* sería este llamamiento irónico, fingido, falso, a la madre a través de la *enfermedad* o el *mal* que tan a menudo parecen no ser más que falsas apariencias: «Que sufro de verte sufrir: qué hay de más verdadero y más creíble. Pero en el fondo miro todo esto como puras exageraciones» [13]; «Soy y

[11] *Obras completas,* t. II, pp. 114 y 334.
[12] «Poèmes a faire», en *O. c.,* t. I, p. 371.
[13] *Correspondance,* t. I, París, La Pléiade, 1973, p. 113.

siempre he sido a la vez responsable y vicioso» [14]; «Tengo una sed diabólica de goce, de gloria y de poder» [15].

La carroña y el paraíso

Jalonan el texto baudelairiano dos objetos amorosos que recuerdan a numerosos comentaristas la experiencia mística.

Por una parte, lo abyecto: mujer-naturaleza, cuerpo vil, carroña, podredumbre. Así: «Una carroña asquerosa, al borde de una senda, / en lecho muy pedregoso» (*Une charogne* [Una carroña]); «infame a quien atado estoy», «el cadáver de tu vampiro» (*Le vampire* [El vampiro]); «Te golpearé sin ira» o «Y sin embargo, ya sabes, basura serás / igual que esta carroña infecta *(Une charogne);* y también «igual que una masa de gusanos en un cadáver» (*Les fleurs du mal,* XXIV [Las flores del mal]); o, en lo opuesto de la Virgen, la madre del poeta, «entre todas las mujeres me elegiste / para ser la tristeza de mi asqueado marido» (*Bénédiction* [Bendición]); finalmente, ante la encarnación del Diablo que es George Sand, el poeta «no puede pensar en esta estúpida criatura sin cierto estremecimiento de horror» (*Mon coeur mis à nu,* XXVII [Mi corazón al desnudo]). «Lo que el amor tiene de aburrido es ser un crimen para el cual se necesita un cómplice» (*ibid.,* XXXV); «... El Amor, tenebroso y / emboscado en su guarida, tiende su arco fatal. / Los recursos de su clásico arsenal ya los conozco: / ¡Crimen, horror y locura!» (*Sonnet d'automne* [Soneto de otoño]).

Por otra parte, una altura idealizada que se llama intelectualmente Dios («Dios es el único ser que, para reinar, no tiene ni necesidad de existir», (*Fusées* [Cohetes]), y que, subjetivamente, encuentra el recuerdo de una madre sublime en cuanto amada a la sombra de un padre imaginario preedípico. Así: «Yo conservé la forma y la divina esencia / de mis amores, aunque ya sin presencia» (*Une charogne* [Una carroña]). Sacada de «la luz santa de los rayos primeros» (*Bénédiction* [Bendición]), esta «madre de los recuerdos, elegida entre las amadas» (*Fleurs du mal,* XXXV [Flores del mal]) «como la Aurora deslumbra / y como la Noche consuela» (*Tout entière* [Toda entera]), similar a los «Astros con luz que ningún sol puede empañar» (*Le flambeau vivant* [La antorcha viviente]). «Ha habido en mi infancia una época de amor apasionado por ti: escucha y lee sin miedo... Siempre estaba vivo en ti, tú estabas únicamente

[14] Carta a su madre, 12 de junio de 1861.
[15] Carta, 4 de noviembre de 1856.

en mí. Eras a la vez un ídolo y un compañero» (carta a la señora Aupick, 6 de mayo de 1861). «... Me parece que me falta algo... Tú eres lo que me falta. Me falta esa presencia, alguien a quien decir toda clase de cosas, con quien reír sin ningún tapujo.» «... El gusto precoz del *mundo* femenino, *mundi muliebris*, de todo este aparato ondeante, destelleante y perfumado, crea a los genios superiores» (*Un mangeur d'opium*, VII, *Chagrins d'enfance* [Un comedor de opio, Tristezas de infancia]) [16]. «¡Ay, cuán lejos estás, paraíso perfumado!» *(Moesta et errabunda)*, etcétera.

Se ha podido ver este desdoblamiento baudelairiano encarnarse en relaciones amorosas concretas: el *sexo* con Jeanne Duval, por un lado, el *amor cristalizado* con Marie Daubrun y la señora Sabatier, por otro. Se ha subrayado, sobre todo, su alcance maléfico, agresivo, sádico: «La cópula se asemeja mucho a una tortura o a una operación quirúrgica» [17]; la «voluptuosidad única y suprema del amor estriba en la certidumbre de hacer el *mal*» [18]. Se ha declarado, finalmente, estar impresionado por su «impotencia» (Sartre).

Pero sería frívolo ver en la imagen negativa de la mujer en Baudelaire una simple venganza incestuosa, edípica, contra la esposa del general Aupick. Más fundamentalmente, la «carroña» hace referencia a un cuerpo sin límite, in-sensato y devastado por una crisis que se podría calificar de narcisista profunda. Si de hecho se admite que en la literatura, como en el sueño, aquello con lo que «yo» sueño o de lo que «yo» hablo es lo que «yo» soy, las abyecciones baudelairianas son otras tantas indistinciones entre el *sujeto* y el *otro:* corrupciones de una identidad que se confiesa imposible.

Sin embargo, esta abyección se apoya, existe y se prodiga por y en un contrato que constituye irremediablemente al que habla en *signo*, en *letra*, en *texto*. «Dios es un escándalo, un escándalo que produce» (*Fusées*, XVII [Cohetes]). Si es que hay una mística o un misterio en Baudelaire, está ahí: en la posibilidad de que ese Yo decrépito se *califique* metafóricamente de «vaporizado» gracias al contacto mantenido con el Otro. Abarca, gracias a la metaforicidad ampliada, toda la gama del psiquismo y *sustituye a la represión originaria*. Producida por los medios del lenguaje, esta «vaporización» de un temblor de identidad así, no podría ser más que una ruina de la psicología. Sabemos, con Freud, que ésta es el discurso del Yo como proyección del propio cuerpo, incluso

[16] En *Paradis artificiels*, en O. c., t. I, París, La Pléiade, 1975, p. 499 [*Un comedor de opio*, traducción de Carmen Artal, Barcelona, Tusquets, 1970].

[17] En *Fusées*, en *ibid.*, p. 659; cf. también p. 651 [«Cohetes», en *Diarios íntimos*, ob. cit.].

[18] *Ibid.*, p. 652.

de su superficie (de su piel). Aquí, por el contrario, un sujeto centrado «allí», en otra parte (cf. *Invitation au voyage* [Invitación al viaje]: «*Allí* sólo hay orden y belleza...»), transforma el discurso de la descomposición del Yo-cuerpo en... *perfume*.

El *perfume* en Baudelaire tiene connotaciones fusionales que condensan el recuerdo embriagador de un cuerpo materno invasor a la vez que invadido, y que son sin duda el reverso sublime de la deyección agresiva. Pero el *perfume* es también, es sobre todo, la alegoría de la pulverización del sentido y del lenguaje, de la pulverización de la propia identidad. «Viejo suburbio, para mí todo resulta alegoría.» Ahora bien, es la misma dinámica de la alegoría, o más restrictiva y netamente, la dinámica de la *metáfora*, la que constituye el núcleo de la mística baudelairiana.

Hay que tener en cuenta en esta experiencia, que establece «correspondencias» y un simbolismo universal, la influencia de Swedenborg, de Saint-Martin y, sobre todo, de Joseph de Maistre. Por otra parte, los escritos de Edgar A. Poe, de Hoffman y de Quincey, entre otras referencias favoritas de Baudelaire, insisten en la reversibilidad de las sensaciones y de las figuras. Finalmente, el hachís, y con él todas las drogas, conduce a estas mezclas de percepciones, esa confusión de todos los límites, en que «de vez en cuando desaparece la personalidad» (*Du vin et du haschisch* [Del vino y del hachís]) [19].

Como en la tradición metafísica que del principio *ad unum* deducía que los predicados de los fenómenos sólo se pueden enunciar por analogía, Baudelaire, inclinado hacia la posibilidad lógica de un Otro, soporte generoso, ve su propio discurso como una red de analogías. Por eso la creación será una «facultad casi divina» de imaginar «las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías» y por eso estará «positivamente emparentada con el infinito» [20]. Y también: «siempre me ha gustado buscar en la naturaleza exterior y visible ejemplos y metáforas que me sirviesen para caracterizar el goce y las impresiones de un orden espiritual» [21]. «El hombre razonable no ha esperado a que Fournier viniese a la tierra para comprender que la naturaleza es un verbo, una alegoría, un molde, un *repujado*, si quieren... Lo sabemos por nosotros mismos y por los poetas» [22], «las cosas siempre se han expresado por una analogía recíproca, desde el día en que Dios profirió el mundo como una compleja e invisible totalidad» [23]. En este universo

[19] *Ibid.*, p. 393 [«Del vino y del hachís», en *Los paraísos artificiales*, ob. cit.].
[20] *Ibid.*, t. II, 1976, pp. 329 y 621.
[21] *Ibid.*, p. 148.
[22] Carta a Toussenel, 21 de enero de 1856.
[23] *Oeuvres complètes*, t. II, p. 784.

tendido entre el vacío y el infinito, el amor es también y sobre todo una analogía: «En ese hermoso país, tan tranquilo, ¿no estarías enmarcada en tu analogía y no podrías mirarte, para hablar como los místicos, en tu propia correspondencia?» («Invitation au voyage», en *Poèmes en prose* [«Invitación al viaje», en *Poemas en prosa*]).

LA METÁFORA AMOROSA: «ESPIRITUAL» Y «ANTITÉTICA»

Sin embargo, Baudelaire indica claramente que en la economía del mismo arte, de la poesía en especial, donde se encuentra el resorte, así como el testimonio último, de estas «metamorfosis místicas».

Toda *metáfora* es el indicio de esta encrucijada en la que el escritor (o el amante) está imantado por todas partes, hacia las *Flores* y hacia el *Mal*, entre el «lenguaje de las flores» y el de las «cosas mudas». Pues toda metáfora es precisamente una *fusión* (identificación) de lo figurado y de la figura, del mismo modo que es a la vez *«elevación»* (De Maistre dirá «levitación», palabra tan apropiada para el éxtasis baudelairiano; cf. *Jet d'eau, Élévation*) del sentido, a través de las significaciones confundidas, hacia el *infinito* de la connotación y el *vacío* del sinsentido.

Fusión: pues contrariamente a la comparación en la que los dos términos permanecen intactos, la metáfora reduce la dualidad sin por ello excluir a ninguna de las partes («toda contradicción se ha convertido en unidad», *Paradis artificiels* [Los paraísos artificiales]) [24].

Más aún, la metáfora baudelairiana está a menudo dominada por el *polo semántico abstracto*, «espiritual», de la condensación metafórica, de manera que lo concreto y lo abstracto de una metáfora usual pierden sus consistencias propias en el autor de las *Correspondencias*, y producen la impresión de un simbolismo extendido, de una idealización generalizada. «La correspondencia y el simbolismo universales, ese repertorio de toda metáfora», escribe Baudelaire en *L'art romantique* [25], aclarando así el famoso soneto de las *Correspondances* precisamente. De la metáfora de Baudelaire se desprende que lo imaginado por una identificación con un objeto sensorial no es tanto lo espiritual como el objeto que se deja tomar por identificación con lo espiritual. Así: «Ces meubles, ces fleurs, c'est toi. C'est encore toi... ces canaux tranquilles qui réfléchissent la profondeur du ciel» (*Invitation au voyage*, versión en prosa). O: «Tu Tú-

[24] *Oeuvres complètes*, t. I, p. 394.

[25] *Oeuvres complètes*, t. II, p. 117 [*El arte romántico*, traducción de Carlos Wert, Madrid, Felmar, 1977].

nica sería mi Deseo», «Dentro de mis Celos... sabría cortarte un Manto... con forros de sospecha», «Con mi respeto te haría hermosos zapatos» (*A une Madone* [A una madona]), «Tu cabeza, tu gesto, tu porte, / hermosos son cual bello paisaje» (*A celle qui est trop gaie* [A la mujer demasiado alegre]). Baudelaire habla en efecto de esas «sensaciones morales que son transmitidas por el ser visible», y del «sentido moral del color, del contorno, del sonido y del perfume» *(L'art romantique)* [26].

Por otra parte, la abundancia de metáforas antitéticas («la naturaleza es un templo con pilares vivos»: naturaleza frente a templo, vivo frente a pilar), pone de manifiesto la inclinación baudelairiana a construir numerosos textos sobre el principio de la lógica binaria que ha hecho las delicias del estructuralismo [27].

Baudelaire reivindica a menudo esta dicotomía de su universo como el equivalente de un amor imposible: «Parezco un pintor a quien un Dios burlón / condena a pintar en lienzo de tinieblas...» *(Fantôme: les ténèbres).* Un fantasma; o «Yo soy como el rey de un lluvioso país, / rico, pero impotente, joven pero ya viejo, / rey que desprecia los halagos de sus maestros, / que con sus perros se aburre, como con todo animal» (*Spleen* [Spleen]). Esta lógica contradictoria de la metáfora baudelairiana anuncia el surrealismo y tiene su raíz en una tradición fantástica o barroca que le gusta evocar hablando de Bruegel el Viejo, o de Grandville: «Visiones de un cerebro enfermo, alucinaciones de la fiebre, cambios a la vista del sueño, extrañas asociaciones de ideas, combinaciones de formas fortuitas o heteróclitas» [28].

¿No es también la condensación metáforica la infraestructura del *tiempo* baudelairiano: ese instante que comprende la eternidad pero que también puede ser pulverizado por la muerte, igual que la metáfora está hecha de sentidos infinitos y de absurdo? «Lo quiero todo, todo de golpe» (carta del 20 de diciembre de 1855); también quiere «ganar el paraíso de una sola vez» *(Paradis artificiels)* y «vivir tres minutos en uno» *(Fu-*

[26] *Ibid.*, pp. 132 y 621.

[27] Cf. Roman Jakobson y Claude Lévi-Strauss, «Les chats de Charles Baudelaire», en *L'Homme, I*, II, enero-abril de 1962 [*Los gatos de Baudelaire,* Buenos Aires, Siglo XXI] Los autores parecen entrever en esta ambivalencia retórica de Baudelaire el indicio de una eliminación de la mujer que se vería absorbida por la naturaleza andrógina del poeta de los «Gatos». Es indudablemente una forma estructural de describir, o de reducir, el goce. Jean Pommier, por el contrario, aborda este problema frontalmente en *La mystique de Baudelaire*, París, Les Belles Lettres, 1932.

[28] *Oeuvres complètes,* t. II, p. 573. La ambigüedad semántica del universo baudelariano ha sido detalladamente estudiada por J.-D. Hubert, *L'esthétique des «Fleurs du mal». Essai sur l'ambigüité poétique,* (comp.) Pierre Cailler, Ginebra, 1953. El autor pone de relieve las ambigüedades espaciales, cronológicas, eróticas y morales, así como las que denomina ambigüedades de aproximación, y también el paso constante de lo cómico a lo irónico.

sées); asimismo, la suprema ventaja de la droga es, según el poeta, economizar «el trabajo del tiempo».

En efecto, este antitetismo parece ser la revelación, en un plano lógico, de una escisión del Yo y del sentido, escisión productora del infinito: «Desde cualquier ventana, sólo el infinito veo» (*Le gouffre* [El abismo]). El *límite* que constituye las unidades unívocas del lenguaje, así como su sistema, sólo es soportable como portador de *infinito*, al que el poeta aspira como las mujeres condenadas, «buscadoras de infinito». La *orgía* amorosa y el *escrito* llevan la aureola de estar insatisfechos, pero tendidos hacia el infinito: «¿Qué importa que del cielo o del infierno vengas... / si tu mirada, tu sonrisa, tus pies, me abren la puerta / del Infinito que amo y me es desconocido?» (*Hymne à la beauté* [Himno a la belleza]).

Más allá de la ausencia de placer que el acto de la escritura puede conducir y reconducir indefinidamente de un texto a otro hacia el infinito del sentido y de las lecturas, este «infinito desconocido» es también el horizonte del *vacío* que «surca el cielo». Pero asimismo se trata, antes de todo enternecimiento hororrizado ante la impotencia sexual del autor, de ese *vacío semántico* que llena de enigmas cada metáfora y que se apoya quizá en una decepción narcisista fundamental en la que se origina el sentido como condensación, así como la enunciación poética. «El Vacío (sensación de vacío indefinido)» es el título de un poema proyectado por Baudelaire [29].

La sinestesia: el reino del perfume o la metáfora invisible

Sin embargo, la condensación metafórica es un «mecanismo que actúa a lo largo de todo el proceso hasta su llegada a los dominios de la percepción» [30]. Es allí precisamente donde la metáfora se convierte en *metamorfosis* o *sinestesia* y el sentido infinitizado de los enigmas que produce se orienta hacia el goce propiamente sensual, corporal. «¡Oh, mística metamorfosis / de mis sentidos en uno solo resumido.» «Cuando todo me seduce, ignoro / si algo dominarme puede» (*Toute entière* [Toda entera]), escribe Baudelaire. Y explica además esta desaparición del objeto

[29] *Oeuvres diverses*, en O. c., t. I, p. 371.

[30] Cf. Freud, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Col. Idées, París, Gallimard, p. 252 [*El chiste y su relación con lo inconsciente*, en O. c., t. I, Madrid, Biblioteca Nueva, 3.ª ed., 1973, p. 1122].

de amor, que da paso a una verdadera objetivación del sujeto: «Vuestro ojo se fija en un ábol... Lo que en el cerebro de un poeta no sería más que una comparación muy natural, se volverá en el vuestro una realidad. Al principio prestáis al árbol vuestras pasiones, vuestros deseos o vuestra melancolía; sus gemidos y sus oscilaciones se tornan las vuestras, y pronto sois el árbol» *(Paradis artificiels)* [31]. Paroxismo de la identificación en la que, sin objeto estable, el enamorado se identifica con su contemplación: pasa a ella, es ella; el artista, como el profeta, es a la vez «causa y efecto, sujeto y objeto, hipnotizador y sonámbulo» *(Paradis artificiels)* [32]. Toda metáfora que se toma púdicamente por una visualización de un término trivializado o abstracto está de hecho preñada de una metamorfosis en la que el sujeto sólo se estabiliza al identificarse con un objeto oído, visto, tocado, gustado, olido. El apogeo de este proceso, que recuerda a la «identificación primaria» de Freud, es, según Baudelaire, la beatitud, el *kief* de los orientales, o el «hombre asciende a Dios». ¿Será acaso la metáfora la celebración permanente de la identificación primaria?

La infraestructura de este estado de escritura (como se le denomina: estado amoroso) será la sinestesia: una condensación de infrasignos, de indicios semióticos que tienen un sentido sin tener por ello una significación. Repartidos por los diversos registros perceptivos (oído, vista, olfato, gusto, tacto), los unos reciben su goce de los otros para hacer que exista la expresión y la sensación propia: «Su aliento hace la música, / como la voz hace el perfume» (*Le démon* [El demonio]). Pero este intercambio es también una contaminación y una condensación. La sinestesia: una metáfora en una lengua en vías de desestabilización, una lengua que aún no es, que ya no es. Hay que leer una vez más las *Correspondances* [Correspondencias] [33]:

> Perfumes hay con frescor de cuerpos de niños,
> con suavidad de óboes y verde de prados,
> pero hay otros corrompidos, ricos y triunfantes,

[31] *Oeuvres completes*, t. I, pp. 419-20.

[32] *Ibid.*, p. 398.

[33] Se ha señalado la influencia en las *Correspondances* de V. Hugo («A Albert Dürer»), de G. de Nerval (cf. *Chimères*), de Chateaubriand («Los bosques fueron los primeros templos de la divinidad...», en *Le génie du christianisme (Oeuvres complètes)*, Garnier, t. II, pp. 293-94), etcétera. Toda la estética romántica, y en especial la tardía, está impregnada de esta pasión sintética por las artes mezcladas con las percepciones subyacentes, que aspira a sobrepasar el sincretismo wagneriano (cf. M.-A. Chaix, *La correspondance des arts dans la poésie contemporaine*, París, Alcan, 1919; Irving Babbit, *The new Laokoon. An essay on the confusion of the arts*, 6.ª ed., Nueva York, 1924; J. Pommier, *La mystique de Baudelaire*, París, Les Belles Lettres, 1932).

que poseen lo desmedido de las cosas infinitas,
perfumes como el ámbar, almizcle, benjuí e incienso,
que exaltan el arrebato del alma y de los sentidos.

El perfume: una condensación invisible

El *perfume,* tema baudelairiano por excelencia, sublimación del rechazo (¿del sadismo?) y de la carroña («La Circe tiránica de peligrosos perfumes», en *Les fleurs du mal,* CXXVI [Las flores del mal]) se convierte, en este final del soneto, en una metáfora de *la* metáfora que amplía aquí su campo hasta las sinestesias. El perfume: blasón de las correspondencias que, lejos de establecer una jerarquía esotérica como lo hacen en los autores espiritualistas, se condensan en palabras y en sensaciones, pulverizando así las identidades de las unas y de las otras. Bomba. Spray.

El perfume es así la metáfora más poderosa de este universo arcaico anterior a las miradas y en que se desarrolla el transporte de las identidades indefinidas de los enamorados más opacos y de las palabras más heladas: «Perfumes hay tan intensos, que todo recipiente / es poroso. Diríase que hasta el vidrio traspasan» (*Le flacon* [El frasco]).

Incluso cuando la voluptuosidad es desencadenada por la mirada, la imagen es fugitiva e inaprehensible: el objeto amado no se deja coger pues, en el fondo, ni siquiera se le puede mirar. «Un relámpago... ¡y ya la noche! —Belleza fugitiva, / cuya mirada logró que de nuevo yo renazca, dime: / ¿ya no te veré más sino en la eternidad? / ¡En otra parte y muy lejos! ¡Demasiado tarde! ¡Y acaso *nunca*! / Ignoro adónde fuiste y no sabes adónde voy, / ¡ay, tú a quien hubiese amado!, ¡a ti, que lo sabías!» (*L'âme passante* [A una transeúnte]). Aunque urbano, el mundo de Baudelaire está ensombrecido por esta ausencia de sol que es una mirada velada, curvada, dominada por el fuego pasional: «... ningún vestigio / del sol, ni siquiera en la base del cielo, / para iluminar tales prodigios / que por fuego propio brillaban» (*Rêve parisien* [Ensueño parisino]). «Encanto mágico y hondo cuyo pasado / regenerado en lo actual nos embriaga. / Como el amante que junto al cuerpo de la amada / evoca la flor exquisita de la memoria» (*Fantôme* [Un fantasma]).

Si es cierto que todo el universo de Proust está ya en este verso, se puede constatar cómo, de manera muy específicamente baudelairiana, la ambigüedad metafórica es un movimiento que se sustrae a la mirada y, «cerrados los ojos», evoca la ósmosis olfativa de una edad precoz. Anterior a la imagen visual, esta fusión con el amado lleva la metáfora calificada de heliotropo, a su cenit y a su caída: al sol que no hace ver sino

que deslumbra, como un tercer ser que da forma y sin embargo causa estragos. «Cuando cerrados los ojos, en cálido atardecer de otoño, / respiro de tu pecho el olor acogedor y fogoso, / veo dibujarse un litoral de dicha / que deslumbran las luces de un sol monótono» (*Parfum exotique* [Perfume exótico]). Evocando, por otra parte, esta «selva perfumada» que sugiere tanto un pasado como un mundo lejano, Baudelaire precisa: «Igual que otros espíritus por la música se mueren, / mi mente, oh querida mía, por tu perfume circula» (*La chevelure* [La cabellera]). «Y mi sutil espíritu, por el balanceo acariciado, / logrará estar contigo, ¡oh pereza fecunda!, / ¡oh vaivén infinito del ocio embalsamado» *(ibid.)*.

Sin embargo, este universo de alegre vaporización está al borde de la extinción, pues su voluptuosidad implica también una amenaza de muerte: «Y en tus vestidos que tu perfume impregna / sumir mi cabeza entristecida, y / ahí respirar, tal una flor ajada, / el suave olor de mi amor difunto» (*Le Léthé* [El río Leteo]).

Más aún, la mujer es feroz, bestia salvaje y devoradora, deseo animal puro y, por eso mismo, peligrosa para el que se defiende de ella con este vapor de signos que él llama una Belleza: «—En vano tu mano acaricia mi pecho gozoso; / lo que tu mano ansía es un lugar saqueado / por las uñas y los feroces dientes de la mujer. / No busques mi corazón; lo devoraron los monstruos» (*Causerie* [Conversación]). «¡Ah Belleza, terrible mal de los seres, así lo quieres! / Con tus ojos de fuego, lucientes como fiestas, / ¡a estos despojos abandonados por las fieras, calcínalos!» *(ibid.)*.

La pérdida de identidad se perfila en el corazón de tal exploración, acompañada de ese miedo a ser engullido por el placer y por la inconsciencia del sueño: «Al sueño le tengo miedo, igual que a un enorme hoyo / lleno de horror que lleva no se sabe a dónde» (*Le gouffre* [El abismo]). Cada amor baudelairiano tiene este sabor a muerte, al mismo tiempo que este sabor a mar/madre *[mer/mère]:* «Estos juramentos, perfumes, besos infinitos, / ¿renacerán acaso de un abismo prohibido a nuestras sondas / como ascienden al cielo los soles rejuvenecidos / tras haberse lavado en el fondo de los profundos mares? / —¡Oh juramentos, perfumes, besos infinitos!». La nube perfumada de la identidad amorosa embriagada es un campo de violencia, de heridas y de devastación: «Mi corazón es un palacio devastado por la turba; / ¡en él se bebe, se mata, el pelo se arranca! / —¡En tu garganta desnuda flotan perfumes!» (*Causerie* [Conversación]).

Pero, ¿dónde está el objeto de amor en esta metamorfosis que da vueltas de la putrefacción al incienso, de la voluptuosidad mortal al conocimiento («éxtasis hecho de voluptuosidad y conocimiento»)? El Yo vaporizado sólo puede centrarse, escribirse, *en metáfora*. Transporte. *Me-*

taphorein. No transferencia hacia un objeto, sino «levitación», asunción hacia un Otro invisible.

El amor baudelairiano sería la capacidad de *decir* el mal como acción de matar, como corrupción del Yo. La metáfora como la puesta a mal del sentido Uno, como manifestación de su caída en el infinito, es entonces el propio discurso del amor: el punto en el que Dios cae en Satán y viceversa.

NADA MÁS QUE *LOOKS*

Queda el problema del dandismo.

Ligado al «antinaturalismo, el artificialismo, la frigidez» como subraya Sartre, sea. El que un Narciso precozmente herido tenga necesidad de un testigo para que pueda fijar una imagen propia en la mirada de ese otro, y que, simultáneamente, esta mirada autentificadora lo cosifique, lo fije, lo prive de la deliciosa promiscuidad que reside en la indecisión entre ser sujeto u objeto, esto también conduce a la ambigüedad de la propia noción de dandismo en Baudelaire. «... La palabra *dandy*», escribe, «implica una quintaesencia de carácter y una comprensión sutil de todo el mecanismo moral de este mundo; pero, por otro lado, el dandy aspira a la insensibilidad, y en esto M. Guys, dominado por una pasión insaciable —la de ver y oler— se distancia marcadamente del dandismo» [34]. El dandy provocativo y exhibicionista estaría, en suma, muy cerca de este reverso del narcisismo herido que se manifiesta en los sentimientos de *soledad* y de *vacío,* esas *congelaciones* provisionales de la pulsión de muerte. Construirse un aspecto —una imagen— tan artificial como chocante, que significa, por una parte, ausencia de significación y, por otra, una farsa violenta, un desafío furioso frente a los que, ingenuos devotos de la autenticidad, se dejan asombrar por esta payasería: ésta es una actitud que no es simplemente un malestar sociológico del artista «parásito» en una sociedad de burgueses. Más profundamente, este comportamiento *«punk» avant la lettre,* indica el fracaso de lo «propio», la muerte de «lo auténtico» en el interior de una subjetividad enteramente dirigida hacia el paisaje interior preedípico, bajo la sombra no obstante deseada y odiada del ideal. Nada más que composiciones provisionales y vacías de una autenticidad indecible, fluida, efímera, como en las aguas en movimiento de la fuente de Narciso, pero de la cual el poeta se convierte en explorador y, mediante el lenguaje, en constructor. En el arte

[34] *Oeuvres complètes,* t. II, p. 691.

poético, la víctima se convierte en un creador de su condición: al decirla en verso, hace surgir tanto en él como en nosotros la defensa indolora, insensibilizada, de un sufrimiento permanente. Los *looks* son curas del des-ser, anestesias del dolor narcisista. Decir, como lo hace Sartre, que se trata de una «elección» —Baudelaire se habría creado tal como las condiciones familiares le habían de hecho prefabricado—, es inexacto en la medida en que no puede tratarse de una elección deliberada y libre de descartar ciertas soluciones en beneficio de otras. ¿Elige uno realmente ser poeta en lugar de filósofo o ingeniero? «En el arte, y esto es algo que no se ha subrayado suficientemente, la parte que se deja a la voluntad del hombre es mucho menor de lo que se cree» [35].

Esta ostentación frígida del dandy con la apariencia, este gusto por el adorno desinvestido, es sin duda también un intento de deslizarse de una virilidad fingida a una femineidad asimismo fingida, sólo así y finalmente neutralizada. En este reino de la transferencia donde las identidades se exaltan por ser impropias, fingir que se es una mujer (esos largos tirabuzones, esas uñas pintadas como el cabello) no es realmente un paso a la homosexualidad. Falta la manía erótica en la persecución sadomasoquista del objeto del mismo sexo. El dandy adornado como una mujer se subleva de hecho contra lo que (en los demás o en él mismo) creería que lo femenino, lo maternal, es esencial. Nada es esencial fuera de la apariencia, del signo, del texto que ha consumido los afectos, gesticula el dandy; y este grito ahogado en su rigidez elegante y eclesiástica es un aspecto de su lucha contra lo abyecto femenino materno (la «carroña») de lo que no cesa de separarse. La femineidad que el dandy se autoriza es una creatividad simbólica —la misma poesía— que declara que su causa es externa, aunque se la apropie y se sirva de ella. Dios, o el estado teocéntrico de Joseph de Maistre, convienen perfectamente a este imperio de la apariencia que se sabe dependiente no de la opinión, sino de una instancia simbólica externa [36]. En este sentido, reconocer esta dependencia simbólica es el verdadero reconocimiento de una cierta femineidad inherente a cada sujeto. Así es como habría probablemente que entender esta frase sibilina de *Fusées* [Cohetes]: «De la femineidad de la Iglesia como causa de su omnipotencia» [37]. En estado de Iglesia, en estado de luna, pero también en estado de *elegido* por la potencia simbó-

[35] *Art romantique*, en *ibid.*, p. 573.

[36] Sartre piensa que la femineidad sumisa a la opinión, la femineidad de la burguesa, seduce a Baudelaire por su dependencia con respecto a la mirada del otro; más profunda es, sin embargo, la fascinación baudelairiana ante la dependencia de cada ser que habla con respecto del Otro.

[37] *Oeuvres complètes*, t. I, p. 650.

lica: el poeta imagina un Otro severo, pero también amante, para mantenerse en estado de escritura.

Decir que el dandismo es una reacción posflaubertiana a la aspiración aristocrática del artista, ese «inútil» en el mundo burgués que busca una comunidad simbólica de ociosos, y sostener que, en el caso doloroso de la «elección» baudelairiana, este artista no aceptaría más que una élite de disidentes extravagantes, rompiendo incluso la posibilidad de un grupo, aunque fuera el más noble, es someter la comprensión de la escritura al contexto sociológico de la era industrial. Mucho más fundamentales, los móviles y los fines de la escritura, y en especial de la escritura moderna que explora los dramas de lo «propio», son esencialmente solitarios y asociales: están más próximos a la psicosis atomista o errante que a la neurosis que impone al individuo el problema erótico del *socius*.

El romanticismo, y en especial sus variantes tardías, consecutivo a la crisis institucional y religiosa abierta por la Revolución francesa, pone en discurso una inaudita inestabilidad del individuo. Los poderosos mitos de la Tierra, del Soberano, de Dios, mantenían anteriormente en sordina los vagabundeos en las fronteras de lo decible y lo visible. O bien, cuando esta inestabilidad subjetiva podía decirse, se encargaban de ello códigos milagrosa y provisionalmente armonizados, como los de la cortesía. Frente a las grandes corrientes del realismo, la «vaporización del yo» sólo se enunciaba bajo la égida del ideal divino, en éxtasis o en música. Sin embargo, la sociedad de producción y de consumo (de la que el discurso sartriano sobre la poesía es el síntoma más contundente) no podía sino desacreditar la experiencia amorosa y relegar la escritura del goce al rango de «parásita». Todo lo más, se trataba a sus ojos de un parásito pretenciosamente aristocrático, decorativo o religioso, en cualquier caso arcaizante, supervivencia del pasado. Si en esta escritura sinónima del estado amoroso —experiencia en los límites de lo identificable— el escritor no puede hallar otro lugar en el seno de la sociedad burguesa que el de un refugio arrimado a la nobleza no productiva o a la Iglesia protectora de fetiches a la sombra de lo simbólico, hay que ver forzosamente en ello una acusación de esta misma sociedad, más que una prueba de la culpa o del «fracaso» del escritor.

Bataille ha preferido, en este contexto, considerarse «culpable» y reivindicar el derecho al pecado, antes que el derecho a una afirmación del estado amoroso. Su posición de víctima resulta sin embargo justa cuando indica cómo un acuerdo social, y más aún el que busca la eficacia y la producción de bienes, se construye a base de excluir —de culpabilizar— el discurso del goce coextensivo al estado amoroso.

SUBLIMACIÓN

Imaginemos, pues, a Baudelaire en una temporalidad abierta: este prisionero de *su* siglo escribe al menos dos mil años de historia amorosa, tan atemporal es su texto.

Ahora bien, en nuestra tradición dos grandes figuras destacan en el discurso de amor. Una opera con entidades estabilizadas por Edipo. A través de los tormentos pasionales que provoca la crisis narcisista amorosa, mantiene sin embargo la frontera sujeto/objeto bajo la tutela del ideal que permite que los dos narcisismos de los enamorados se confundan pero preserven lo «propio» de cada uno.

La otra descubre un Yo herido, agujereado, hemorrágico, que intenta remediar *[parer à]* sus pérdidas, o adornar *[parer]* sus pérdidas , mediante la erotización de sus partes o de su rabia. La perversión —del voyeurismo y de la exhibición a la erotización de los derechos y al sadomasoquismo— viene entonces a proponer su pantalla de *abyectos,* frágiles películas, ni sujetos ni objetos, donde se pone de manifiesto el miedo, el horror de ser *uno* para *otro.* Es la «tiranía del rostro humano» para un «heotontimorumenos» moderno («¡Yo soy la herida y el cuchillo!»).

Sin embargo, este infierno posee un reverso: la metáfora y la metamorfosis por las que el mal se convierte en un estado de escritura. Una escritura como vaciamiento —o infinitización, o indefinidación— de la perversión. Convertida por esto mismo en a-psicológica; peor: inhumana, satánica o angélica. ¿Será acaso la metáfora, más acá o más allá de los ángeles y de los satanes, el discurso logrado de un perverso enamorado que, con sus objetos inestables, produce una nube de sentido y transfiere así su cuerpo sólido, sufriente y fragmentado, a la *sublimación* perfumada de una lengua en condensación?

¿De dónde viene entonces el disparador para que exista este discurso, para que *se produzca* la metáfora?

Pensamos en Joseph-François Baudelaire, padre del poeta, pastor, filósofo, funcionario del Senado... Nos queda a pesar de todo una zona de sombras, enigmática. De lo desconocido. Como una metáfora.

STENDHAL Y LA POLITICA DE LA MIRADA
EL AMOR DE UN EGOTISTA

«En efecto, el amor ha sido siempre para mí el más importante de los negocios, o más bien el único.»

Vie de Henry Brulard

UNA POLÍTICA DE LA PASIÓN: *ROJO Y NEGRO, LA CARTUJA DE PARMA*

Fue precisa quizá la Francia de Carlos X, atormentada por las violencias de la Revolución y de las guerras napoleónicas tanto como por la altiva nobleza de la Edad Media, para que apareciera el amor, en Stendhal (1783-1842), en el trágico e irónico esplendor de un asunto político.

No porque Balzac, con sus Rastignac y sus chuanes, no nos haya habituado a este juego. Pero en la complejidad de la comedia humana, el amor balzaquiano no parece dirigir el juego más que el dinero o la carne. Por el contrario, en la «crónica de 1830», publicada por un Stendhal cuadragenario, el proceso de Antoine Berthet (relatado por la *Gazette des Tribunaux*, en diciembre de 1827) sirve de pretexto al autor de *Del amor* (1822) para una exposición sutil del amor, precisamente como grado íntimo y supremo de la política. El alcance político de la novela de Stendhal, *Rojo y negro*, reside también, sin duda, como se ha subrayado en tantas ocasiones, en ese «espejo» que pasea por la vida mundana y las agitaciones sociales de provincias y de la capital, pasando por los jardines jurásicos, los salones parisinos o los complots aristocráticos. Pero más intrínsecamente, una metamorfosis del sentimiento amoroso que pasa de ser romántico o místico a convertirse en un amor político, traduce fundamentalmente el partido tomado por el novelista a la vez que refleja una nueva mentalidad. La que Stendhal pensaba que sería dominante en el siglo XX. «Y yo juego a un billete cuyo premio mayor se reduce a esto: ser leído en 1935» [1].

La religión está corrompida, los tartufos están por todas partes. Así pues, no será en la exaltación extática del otro adorado u odiado donde se refugie la alquimia amorosa. La espontaneidad fóbica y las efusiones místicas de madame de Rênal son un arcaísmo barrido en la segunda par-

[1] *Vie de Henry Brulard*, en *Oeuvres intimes*, t. II, París, La Pléiade, 1982, p. 745 [*La vida de Henry Brulard*, traducción de Consuelo Berges, Madrid, Alianza Editorial, 1975].

te política de la novela, y sólo reencuentran su poder hechicero como reverso de la muerte, frente a la guillotina. En realidad, el amor eterno es sin embargo histórico, y con *Rojo y negro* dará forma a su nuevo rostro tomando prestados sus rasgos de la lógica fría y calculadora, ambiciosa e hipócrita, de la conquista del poder en la ciudad.

Ocho años más tarde, *La cartuja de Parma* (1838, publicada en 1839) presenta un Fabricio que, como Julián Sorel, sueña con Napoleón, esta vez no junto a una patrona que conquistar, sino entre su madre y su tía, y sólo ve una oportunidad para su vida: hacer carrera y/o gustar a las mujeres. Sin embargo, cuando se da cuenta de que la Sanseverina le ama, el joven ambicioso se fija como regla de conducta evitarla sin ofenderla, para «no comprometer su futuro». Dado que el poder depende de las mujeres, todo depende del amor fingido por ellas y destinado en realidad sólo al poder. Pero ¿cómo distinguir fingimiento y realidad? Así pues, el amor y la política serán una misma cosa...

Esta politización del amor indudablemente aproxima su dinámica a la prueba de fuerzas sadomasoquistas propia del Eros homosexual platónico, y Julián Sorel, amante de Matilde de la Mole, reconoce de buena gana en su amante las cualidades de un hombre. Sin embargo, la panoplia de maniobras y falsas apariencias destinadas a asegurar el dominio de los amantes el uno sobre el otro —Stendhal los describe como «enemigos», y Matilde se exalta con la idea de que Julián pueda ser un Danton— se apoya en un océano de ternura donde las lágrimas se unen a los encantos físicos que alimentan la pasión.

El hijo del carpintero del Jura está extrañamente desprovisto de madre: el lector lo sabe todo acerca de la avaricia felona y triste de su padre, y también de las persecuciones que el pequeño Julián sufre por parte de sus hermanos y enemigos desde su infancia; pero ¿qué ha sido de su madre en todo este asunto? A madame de Rênal le toca llenar este hueco y lo hace admirablemente, origen voluptuoso de la primera pasión adolescente, dulce sensualidad de los penosos instantes de la muerte. También muy difuminada, la duquesa del Dongo, madre de Fabricio, delega, pero esta vez más incestuosamente aún, en la tía paterna, la fatal Gina del Dongo Pietranera Sanseverina Mosca, cuya polinomia la acerca al personaje enmascarado que Stendhal imaginaba ser él mismo. La sublime Sanseverina encarnará un «amor de instinto», familiar y arcaico, infinitamente más autoritario y viril que el de madame de Rênal, y manejará con mano maestra las intrigas, los fingimientos, las diplomacias, toda una política que contiene la pasión, para servir a la ambición de su sobrino. ¿Dónde termina la voluntad o el deseo de la Sanseverina y dónde comienza la voluntad y el deseo de Fabricio? ¿Quién es el arma del otro? ¿O bien son peones del Amor-Negocio, tal como lo crea la nove-

la de Stendhal, relato de guerra y de conquista, de crímenes y de prisiones, de sangre y de máscara, es decir: de amor «moderno»? «Cuando se ama a una mujer, se pregunta uno: ¿qué me propongo con ella?» [2].

Pasión mortal, pasión de muerte: he aquí el reverso solidario del amor estratagema que, sin embargo, estructura el universo de Julián y de madame de Rênal casi tanto como el de Julián y Matilde, y, de forma aún más insidiosa, el amor de Fabricio entre Gina y Clelia. Pero sus fingimientos y sus diplomacias se dejan desbordar por el vértigo de la voluptuosidad materna. En realidad, el amor político no cree en Dios, llega incluso a pulverizar irónicamente la sagrada espontaneidad del sentimiento amoroso. Pero siempre se aureola de una madre secreta.

Antes de volver sobre este aspecto maternal del amor político, intentemos primero analizar los engranajes propiamente diplomáticos. La ambición que lo inspira lo emparenta con un donjuanismo deseoso de conquistar más que de poseer. Amar significa para Julián Sorel ser como su Napoleón, dominar, ser el más fuerte. La hipocresía, por lo menos inicial (el amante se lanza a la conquista de su presa desde el colmo de la frialdad, sin ninguna sensualidad, sin excitación, como para desafiar la impotencia de ese «charlatán» cuya desgracia nos cuenta Armancia), hace del amante stendhaliano un Tartufo del afecto. En efecto, nunca el amor ha sido tan poco afectuoso y tan plenamente deliberado. Tampoco ha sido nunca tan explícitamente amor al Otro bajo las apariencias laicas del poder o de la gloria, antes de ser amor por una mujer. Julián no ama a su patrona espontáneamente y, si se interesa por madame de Rênal, es para asegurarse, en el campo de batalla que le destina el parque de Verrières o de Vergy, que, a falta de un verdadero combate napoleónico, puede ser *como*... Napoleón. Para la encantadora equivocación de madame de Rênal que, como muchas intuiciones de los celos, ve la verdad, la verdadera amante de Julián es la persona del retrato escondido en el colchón del preceptor. Y ésta es, como se recordará, ni más ni menos que Napoleón en persona...

El genio político de la Sanseverina se confunde con su genio amoroso, y viceversa. El aspecto visible del amor en *La cartuja* se ventila por supuesto, por el atolondramiento violento de Fabricio, en su duelo con Giletti, pero sobre todo y según la propia arquitectura de la novela, en la corte de los reyes de Parma gracias a la calculada coquetería de la Sanseverina. Stendhal ha desdoblado su universo erótico: la Sanseverina librará la batalla política en el mundo, Fabricio se refugiará en el secreto de la ternura oculta por... Clelia, en el recinto de la fortaleza. De un lado la corte, del otro la fortaleza, la diplomacia y la prisión, la batalla y la

[2] *Ibid.*, p. 532.

soledad: el enamorado siempre está jugando al escondite y no puede atrapar a su objeto. Pero hay dos juegos posibles: la política para y con la Sanseverina, la observación fría para Fabricio, seductor enternecido, pero lejos de ser apasionado, de Clelia. Pues, en el fondo ambos, tía y sobrino, tienen «un corazón político».

El flechazo deshace, sin embargo, este juego de maestría y cálculo; ahora bien, son preferentemente las mujeres las que lo sufren. Madame de Rênal, Clelia e incluso la austera descendiente de Bonifacio de la Mole, son seres que no saben lo que les ocurre: sorprendidas y arrebatadas por un amor indomable. Julián también descubrirá que «en realidad, estaba perdidamente enamorado de ella (de madame de Rênal)», y Lucien Leuwen ante el anuncio de madame de Chasteller se queda mudo, de manera que «hablaba poco y lo que decía no valía, en verdad, ser dicho». Este inquietante abismo de la pasión sólo se abre, sin embargo, en la superficie de la política calculada. Esta se impone indudablemente como una característica de la época, pero también como una realización fantasiosa de esta toma de poder que sólo interesa al egotista y que él llama «amor». Con Stendhal, el enamorado es un enamorado del poder.

Un fingimiento

Este amor de apariencia y máscaras, de fingimientos y aproximaciones que reservan lo indecible —y lo irrealizable— de la gran pasión materna, donde mejor se enuncia es en las páginas íntimas del diario en el que el poliglotismo rompe la lengua francesa y, mediante una polifonía prejoyciana, expresa la inautenticidad esencial de un enamorado actor o diplomático. «Je pourrais *have a fair woman of the society, this is necessary for loving absolutely Vict.* (orine), *même in the case nel quale troverei in lei quel alma, grande e veramente amante, che forse ho sognata»* [3]. Como si ninguna amante que no fuera la Amante, ninguna lengua pudiera expresar el sentido amoroso: ellas (mujeres y lenguas) son absolutamente intercambiables, pero la extranjera conservará el supremo poder de la fascinación, de atractivo alimentado de enigmas y de encantos inaccesibles.

¿Se trata de un amor sensual, o bien es este amor al poder mágico de la Mujer (y Stendhal elegirá el inglés para decirlo dando un rodeo, pero en realidad bastante directamente, pues la lengua extranjera aleja el estorbo de la pasión original) *the love of glory*? «Me he conocido a mi mis-

[3] *Journal, (1804)* en *Oeuvres intimes*, t. I, París, La Pléiade, 1981, p. 127.

mo y he visto que tenía que llamar a la puerta del templo de la Memoria para hallar la felicidad, y que en mí el amor sería la única pasión que no fuese ahuyentada *by the love of glory*, sino que estaría subordinada a esta última o, como mucho, podría usurpar algunos instantes» [4].

LA CRISTALIZACIÓN COMO FANTASÍA

«¿Qué prefieres, haber tenido tres mujeres o haber hecho esta novela?», anota Stendhal al margen de *La cartuja*. Este dilema, que es menos extraño y menos absurdo de lo que podría parecer a primera vista, y que no cesa de obsesionar tanto al autor como a la obra, tiene su solución en la propia existencia de las novelas. El centro del amor stendhaliano está constituido por ese nudo de escritura y mujeres abordadas, conseguidas o «fallidas». Se llama cristalización. En efecto, cuando leemos a Stendhal nos damos cuenta de que lo que podría conciliar el hecho de «tener» mujeres con el de «hacer» una novela es el amor cristalización. Sin confundirse ni con la pasión erótica ni con el oficio literario, este estado de amor traspasa el sexo, la lengua y la escritura, y se resume, en última instancia, en la *fantasía*.

Este amor irrealizable (ya que todo objeto es decepcionante) a fuerza de ser aboluto (existe un objeto ideal), va unido a la lengua del egotista, tan inadecuada para expresar las profundidades del yo como lo es el fingimiento absoluto a través del cual el actor-diplomático intenta alcanzarlas [5]. En el plano puramente lingüístico, se puede buscar en el poliglotismo de Stendhal (como en su polinomia) la marca de esta denegación del lenguaje, pero también de su hipóstasis. Por lo que respecta al estilo del enamorado, se ha señalado el desprecio de la lengua vulgar, el exilio noble en un lenguaje que pretende ser científico o simplemente preciso, así como una cierta actitud «metalingüística» de Stendhal, que desconfía de las palabras llanas pero cae en la trampa de los estereotipos. El «falso *self*» del egotista se descifra en este idiolecto, y la dinámica del charlatán se realiza, indudablemente, en esta escritura enfriada hasta el cliché, pero también querida y pulida hasta el fondo pasional de lo indecible. Sin embargo, no es en las «pequeñas unidades» de la lengua donde estalla el genio amoroso del que quería «salir» de su siglo para celebrar un amor que «vive en las tormentas», un amor «convulsivo» [6] que

[4] *Journal* (1804), en *ibid.*, p. 112.

[5] Cf. Michel Crouzet, *Stendhal et le langage*, París, Gallimard, 1981.

[6] *Journal littéraire*, t. XXXIII, ed., V. del Litto y Ernest Abravanel, Cercle du Bibliophile, 1802, pp. 27 y 23.

le acercara a Shakespeare, Corneille, Mozart y madame Roland. Se afirma sobre todo en este producto transverbal que es la representación de la interacción amorosa: en la *imagen* del *poder-y-de-lo-imposible* en el amor. En la fantasía.

Este término técnico, extraño para más de un aficionado a los palacios cristalinos que albergan el alma beylista, remite, en común con la «cristalización» stendhaliana, a la fascinación de lo visible y al engaño de las refracciones magnificantes. Como la famosa «rama de árbol despojada de sus hojas por el invierno» que los mineros arrojan a las minas de sal de Hallein, cerca de Salzburgo, para encontrarla algunos meses más tarde «cubierta de cristales brillantes» [7], el enamorado construye una imagen de su amada tanto más bella y alejada de la realidad cuanto más inaccesible y frustrante haya sido su amante y menos se haya dejado ver. «Cuando no estamos contentos con lo que amamos, acudimos a la cristalización como solución imaginaria» [8].

Stendhal se apasiona por el teatro desde su niñez, se enamora de una actriz, madame Kubly, escribe sobre pintura, llena de dibujos sus escritos íntimos... Escénico, mirón, este maestro de la fantasía parece estar en las antípodas de la escritura amorosa poética, metafórica. En efecto, sus amores fijados por la mirada no le conducen a las sinestesias baudelairianas donde los perfumes, los colores y los sonidos se confunden. En la superficie de lo bello, y no en sus profundidades, petrificado en emocionada adoración ante las puertas cerradas del erotismo femenino, y no degustador opiómano de vértigos apasionados, Stendhal se ha descrito como el melancólico de Cabanis que, visionario, incluso se olvida de su objeto, pero no cesa de perseguirlo [9]. Rara vez se ha estado tan cerca de la lógica huidiza, «metonímica», del objeto del deseo en la fantasía.

Sin embargo, la fantasía amorosa stendhaliana sólo se comprende si se añade, «como reverso», ese «objeto» metafórico de la idealización que

[7] «Las ramillas diminutas, no más gruesas que la pata de un pajarillo, aparecen guarnecidas de infinitos diamantes, trémulos y deslumbradores; imposible reconocer la rama primitiva...», en *De l'amour*, París, Garnier-Flammarion, 1965, p. 443 [*Del amor*, traducción de Consuelo Berges, Madrid, Alianza Editorial, 1968].

[8] *Ibid.*, p. 43.

[9] «En el melancólico, movimientos violentos producen decisiones llenas de dudas y reserva: los sentimientos son reflexivos, las voluntades sólo parecen alcanzar sus fines mediante rodeos. Así, los apetitos, o los deseos del melancólico, tomarán más bien el carácter de la pasión que el de la necesidad; a menudo incluso parece perderse totalmente de vista el verdadero fin; se dará con fuerza el impulso hacia un objeto: pero se dirigirá hacia un objeto totalmente diferente» (Cabanis, «Rapports du physique et du moral de l'homme», en *O. c.*, t. III, París, Bossanges Frères, 1824, p. 414). E incluso es posible descubrir en el escritor «privaciones supersticiosas o sentimentales que él mismo se impone», «muy a menudo usadas para perseguir fantasmas, para sistematizar visiones» (*ibid.*, p. 145).

fundamenta la *Einfühlung* [10]. ¿No transporta cada cuerpo de mujer amada la propia sublimidad: la carencia mantenida de que lo sublime, la felicidad, la amada absoluta, podría existir, aun cuando los fracasos del camino arrojen una luz irónica sobre tal absoluto?

La escena de los amores stendhalianos despliega, pues, el espacio psíquico y sensitivo de los enamorados empezando por las miradas intercambiadas, pasando a las manos y los escotes rozados: recuérdense las veladas calurosas o frescas en el jardín de madame de Rênal, y la estrategia de las distancias suprimidas o impuestas por Julián a su amante... Pero es en lo *invisible* donde se desarrolla el culto al poder o a la sumisión, es en el transporte silencioso entre los dos espacios amorosos donde se efectúa la subyugación propia de la política amorosa. En definitiva, la «cristalización» resulta menos escénica que transferida hacia lo innombrable, llena de sobreentendidos, curvada hacia lo indecible ideal, subentendida por el ímpetu de la metáfora idealizadora, que se abre así a las profundidades alusivas del sentido metafórico... Pero ¿qué es ese movimiento sino la apertura de lo visible hacia la psicología como misterio?

En el universo no obstante realista de Stendhal, todo depende, en efecto, y quizá más que en otra parte, más de lo que cree el lector ingenuo, de la interpretación: de la proyección identificatoria pedida al lector. Ya sea más atrevida o más púdica, la interpretación del sentido amoroso siempre resulta indecible. Pero es lo indecible lo que domina la sucesión de los acontecimientos stendhalianos, y no la verdad de las acciones o de los sentimientos de los protagonistas. Sin embargo, para que haya amor, hace falta alguien para quien la interpretación de este universo indecible sea siempre ideal. Alguien para quien un hecho pequeño, a pesar de las dudas, sólo tenga en definitiva el sentido de una fusión posible de los amantes. Este papel es generalmente representado por el personaje de la enamorada. Madame de Rênal acaba por no desconfiar de las caricias de Julián, sino por conferirlas de entrada un sentido metafórico codificado necesariamente como cortés, ideal... La amante ocupa el cenit del sentido amoroso en cuyo espacio el héroe podrá interpretar su fingimiento por lo demás esencial... Ella cree, él interpreta.

EL OBSTÁCULO Y LA MIRADA

Alojado en el espacio de la interpretación de las metáforas, este amor fantasía no busca la satisfacción, sino que se alimenta de los obstáculos con que se enfrenta la mirada.

[10] Cf. *supra*, pp. 20-27 y 30-33.

En efecto, privado de la satisfacción, el amante absorbe a la amada por la mirada que se convierte en el máximo vector, al mismo tiempo que es el más poderoso distanciador del afecto amoroso. Es en el culto a la vez estético y amoroso de la belleza (Stendhal escribe *Del amor* en 1820, publicado en 1823, después de la *Historia de la pintura*, en 1817) donde se refugia el deseo que transpone a lo visible la intensidad del sentimiento subjetivo. Es posible que Stendhal leyera en Cabanis esta importancia concedida a la *imagen* como signo fiel de la emoción [11]. Sin embargo, ¿no daban los enamorados, a la vista, desde tiempos inmemoriales, el papel de primer mensajero del estremecimiento amoroso? Este aficionado al espejo que fue Stendhal («una novela es un espejo que se pasea por una gran carretera», *Rojo y negro*) sabía lo que los arqueólogos del «estadio del espejo» nos han revelado: el otro visible es bello porque en él proyectamos todo el afecto que le profesamos, y nos deja trágicamente solos, en «fiasco», al otro lado, apenas capaces de cristalizar en él (o en *ella*) lo que no podemos saborear o tocar con nuestra convulsión autoerótica; pues, en lo sucesivo, existe para nosotros la vista de otro. Mezclando deliciosamente sujeto y objeto, que permanecen así indistintos [12], el culto visual de la amada es una ensoñación que el lenguaje de la música expresaría mejor [13], y que toda clarificación, no obstante necesaria sin duda porque es defensiva, no haría evidentemente más que matar.

Esta absorción visual del objeto amado es, sin embargo, en cierto

[11] Cf. en este sentido el prefacio de Michel Crouzet en *De l'amour*, ob. cit. La vista es citada por Cabanis como la primera impresión sensorial a través de la cual se ejerce la *simpatía:* «La vista, al dar a conocer la forma y la posición de los objetos, proporciona una multitud de útiles e inmediatas advertencias. Sus impresiones vivas, brillantes, etéreas en cierto modo, como el elemento que la transmite, no son sólo la fuente de muchas ideas y conocimientos; producen además, o al menos ocasionan una multitud de determinaciones afectivas que no se pueden atribuir enteramente a la reflexión [...]. Los aspectos del movimiento voluntario [de los cuerpos animados] nos advierten que encierran un *yo* parecido al que sirve de unión a toda nuestra existencia. A partir de aquí, se establecen otras relaciones entre ellos y nosotros; y quizá, independientemente de los efectos y de las ideas que sus actos externos o los movimientos de su fisonomía manifiestan, los rayos luminosos emanados de sus cuerpos, sobre todo los que lanzan sus miradas, tienen ciertas características físicas, diferentes de las que proceden de los cuerpos privados de vida y sentimiento» (Cabanis, ob. cit., t. IV, pp. 338-39). Una verdadera mística de la videncia se expresa en esta «ciencia», tributaria tanto de la observación como de la experiencia amorosa: «Debido a esta amplitud y a esta potencia de visión [los pájaros] descubren y reconocen desde lejos los objetos de sus amores» (*ibid.*, p. 339).

[12] «Una de las desventuras de la vida es que el gozo de ver y hablar al ser amado no deja recuerdos definidos», en *De l'amour*, ob. cit., p. 58. «No se puede decir todo con una mirada y, sin embargo, siempre se puede negar una mirada, pues no puede ser repetida textualmente» (*ibid.*, p. 93).

[13] *De l'amour*, ob. cit., cap. 16.

modo, su destrucción, su total sometimiento a la mirada del amado. En el amor, no hay belleza vista hablando con propiedad: queda la visión, la mirada del vidente: «En el momento en que comienza a interesarse por una mujer, ya no la ve *como realmente es*, sino tal como le conviene que sea [con] la vista del hombre que comienza a enamorarse» [14]. «En efecto, el amor ha sido siempre para mí el más importante de los negocios, o más bien el único» [15]. Y seguidamente esta definición del amor todo él bajo la influencia de la mirada, de la que es mirada y mira, del reflejo celoso de las imágenes inaprehensibles, caleidoscopio de los celos: «Nunca tuve miedo de nada sino de *ver* a la mujer amada *mirar* con intimidad a un rival» [16].

En esta fábrica a fin de cuentas trivial de la erotización escópica, Stendhal tiene la ventaja de acentuar el papel de la *frustración*, agente de la idealización. Ésta impondrá, en suma, el aplazamiento del acto erótico e introducirá el tiempo amoroso, que no será así nada más que la resistencia de la idealización.

El obstáculo que suscita «la duda del ojo extraviado» será su motor primordial, y hay que destacar que todas las amantes de Stendhal se hacen deseables a fuerza de resistir. Este es especialmente el caso de Métilde Visconti, ex esposa del general Dembowsky, a la que Stendhal conoce en Milán en 1818; la pasión que siente por ella proporciona la trama profunda de *Del amor*. Stendhal se ve pronto reducido, en este «asunto» por la fría y dura voluntad de Métilde, «alma prosaica» donde las haya, a dos visitas mensuales; más tarde, el escritor, a juzgar por su correspondencia, se propone pedirle que lo reciba «cuatro veces al mes media hora», incluso «un cuarto de hora una de estas veladas». Una relación anterior, ésta tormentosa, con Angela Pietragrua, no fue más dichosa: la impetuosa italiana tuvo la despreciativa idea, que dice mucho sobre su conocimiento del deseo de Stendhal, de reducir al escritor a su papel de mirón, haciéndole observar sus retozos con sus amantes por el ojo de la cerradura... Pero, tanto el amor de Stendhal por la condesa Pierre Daru, como más tarde por la condesa Curial; el que siente por Giulietta Rinieri, a la que pidió en matrimonio en 1830 y que, en 1833, se casó con otro; o finalmente por la misteriosa Earline poco antes de su muerte, todos comportan esta parte de obstáculo buscado o creado que hace de estos lances «batallas» o «guerras», tanto más «cristalizadoras» cuanto que el afecto insatisfecho vaga y sólo se sacia en lo imaginario. El capítulo inédito «Del fiasco» en *Del amor* (complemento de la edi-

[14] *Ibid.*, p. 336.
[15] *Vie de Henry Brulard*, ob. cit., p. 767.
[16] *Ibid.*

ción Michel Lévy en 1853) justifica el fracaso sexual del enamorado ante un «ser que, para él, similar a la Divinidad, le inspira a la vez el amor más extremado y el mayor respeto» [17]; pues «si el alma está ocupada en tener vergüenza y superarla, no se puede emplear en sentir placer». Aunque el amor es una fantasía, recoge el afecto como su infierno irrepresentable, con riesgo de borrarlo...

Se comprende entonces que el amor físico vaya seguido del hastío y esté teñido de violencia asesina. «Todo amor termina, por muy violento que haya sido, y el más violento antes que los otros. Después del amor viene el hastío: nada más natural; entonces se huye de él durante algún tiempo» [18]. Y, a propósito de Angela Pietragrua: «Esto no me evitaba un *negro* remordimiento. Volvía a casa furioso, es decir, que habría disfrutado desgarrando carnes sangrantes si hubiera sido león..., porque me habría consolado haciendo acto de potencia» [19]. Con respecto al fiasco, este amor-vergüenza es sobre todo el tiempo fuerte de una permanente melancolía: «Si [Angela] no me hubiera amado, habría pasado momentos espantosos... Me ama, y el aburrimiento me invade» [20].

El Stendhal enamorado confiesa que su vida puede resumirse en una lista de nombres femeninos cuyas iniciales escribiría sobre el polvo como Zadig: «Virgine (Kubly), Angela (Pietragrua), Adèle (Rebuffel), Mélanie (Guilbert), Mina (de Grieshiem), Alexandrine (Petit), Angéline (Bereyter), a la que nunca amé, Métilde (Dembowsky), Clémentine, Giulia. En fin, durante un mes a lo sumo, madame Azur, cuyo nombre de pila he olvidado, e imprudentemente, ayer, Amalia (Bettini)» [21]. «La mayor parte de estas encantadoras criaturas», prosigue Stendhal, «no me honraron con sus bondades, pero han llenado, literalmente, mi vida. Después de ellas, mis obras.»

Sutil degustación de la derrota, deleite en el fracaso más que en la victoria cuyo sabor militar seduce pero no sacia: «Y lo más singular y lo más triste es, me decía yo esta mañana, que mis *victorias* (como las llamaba entonces, con la cabeza llena de cosas militares) no me han causado un placer ni siquiera la mitad de profundo que el dolor que me causaron mis derrotas» [22].

Por otra parte, el fiasco es simplemente aquello con lo que se paga el deslumbramiento amoroso: el ambicioso, por mucho que despliegue toda su estrategia militar, no elimina al eterno Werther, que se confiesa

[17] *De l'amour*, ob. cit., p. 328.
[18] Carta a Pauline, *Correspondance*, t. I, París La Pléiade, 1968, p. 107.
[19] *Journal* (1811), t. I, ob. cit.; p. 751, París, La Pléiade.
[20] *Ibid.*, p. 760.
[21] *Vie de Henry...*, ob. cit., p. 541.
[22] *Ibid.*, pp. 523-33.

quizá impotente pero enamorado perdido. «Pero fui demasiado lejos: en vez de ser galante, fui apasionado con las mujeres que amaba, casi indiferente, y sobre todo sin vanidad con las demás; de aquí la falta de éxito y los *fiasco*. Acaso ningún hombre de la corte del emperador ha tenido menos mujeres que yo, a quien creían amante de la mujer del primer ministro» [23].

Amante desgraciado, es decir, esteta: menos creador activo que embelesado contemplador tanto de las bellas artes como de las mujeres. El amor de las mujeres como una de las bellas artes de la que se goza sin forzosamente ejercerla. «El estado habitual de mi vida ha sido el de amante infortunado, prendado de la música y la pintura, es decir, deseoso de gozar de los productos de estas artes, y no de practicarlas torpemente» [24].

LA MUJER FUERTE

Estas delicias sadomasoquistas que la rama de Salzburgo está llamada a metaforizar hacen incongruente la cuestión de saber cuál es el *verdadero* objeto del amor stendhaliano, hasta tal punto es evidente que lo verdadero aquí no puede ser más que lo imaginario. Aunque una madre majestuosa y sin embargo incestuosamente deseada se perfila tras sus búsquedas de imágenes tan voluptuosas como aplazadas («Deseaba cubrir de besos a mi madre y que no estuviera vestida...» [25]; Stendhal notará que al amar «locamente» a Alberte de Rubempré, por ejemplo, su «forma de ir a la caza de la felicidad no había cambiado en absoluto»), forzoso es constatar que esta figura femenina es a la vez e inmediatamente, la de una *mujer fuerte [maîtresse femme]* y la de una *mujer muerta.*

Hay que entender la *amante [maîtresse]* stendhaliana en el sentido fuerte del término. El amo *[maître]* es ella, y raramente el falo ha sido tan realmente encarnado por la amante. Que la Dama es esa luna que refleja el poder solar de su padre o de su esposo, ya lo sabía la erótica cortesana, y el «amor loco» de los surrealistas casi ha confirmado sus bastidores homosexuales [26]. El amante stendhaliano *ama* sin embargo a la mujer que no transmite ningún poder masculino. Está enamorado de la autoridad que no es más que femenina; se podría decir que para Stendhal, es de esencia femenina, en un universo de hombres fantasmales (bur-

[23] *Ibid.*, p. 572. Alusión a Alexandrine Daru.
[24] *Ibid.*, p. 548.
[25] *Ibid.*, p. 556.
[26] Cf. Xavière Gautier, *Surréalisme et sexualité*, París, Gallimard, 1971.

gueses decadentes, pálidos aristócratas, o belicosos y sanguinarios bandoleros más o menos arcaicos o enloquecidos...). Lo que seduce a Stendhal es lo viril de la mujer llevado hasta el punto de dar miedo. ¿La prueba? Aparte de las majestuosas italianas, estas observaciones: «Una amante deseada tres años es realmente una amante en toda su extensión; sólo temblando nos aproximamos a ella, y yo diría a los don Juan: el hombre que tiembla no es hombre hastiado» [27]. «El sanguíneo sólo puede experimentar, a lo sumo, una especie de *fiasco* moral: cuando recibe una cita de Mesalina y en el momento de entrar en su lecho, se le ocurre pensar que va a comparecer ante un terrible juez» [28]. Por otra parte, las mujeres orgullosas, deseables entre todas, ¿no ceden sólo a condición de identificarse a los hombres que sus amantes consiguen conquistar? «Estos caracteres altivos [de mujeres] ceden de buen grado a los hombres cuando los ven violentos e intolerantes con los demás hombres» [29]. Clorinda o Bradamande, Metilde, Gina, la propia Clelia, son las verdaderas fuerzas del «asunto» en el que este novelista voluptuoso de la psicología se complace en interpretar el papel, despreciado por los vanidosos, de amante aparentemente derrotado, conquistado, sufriente, en una palabra de apasionado a lo Werther. Cree escapar así a la vanidad, que Stendhal llama francesa y que desprecia, del don Juan que siempre aspira al bello papel del conquistador...

La postura del enamorado stendhaliano —adorador de una madre prohibida, virgen— es en efecto más infantil, más adolescente. Este ateo que se maravilla ante la Madonna de Correggio bendecida por Jesús *(Roma, Nápoles, Florencia)*, escribe: «En las almas tiernas, el temor a los juicios de Dios se manifiesta por el amor a la Madonna; aman a esa madre desgraciada que sufrió tantos dolores y fue consolada por acontecimientos tan sorprendentes: la resurrección de su hijo, el descubrimiento de que era Dios, etc.» [30]. Fascinado tanto por la divinidad del hijo como por el insondable amor materno, Stendhal se rinde ante el hecho de que «la debilidad humana tiene necesidad de amor, y qué divinidad fue nunca más digna de amor» que esta Virgen Madre que es, por tanto y milagrosamente, «más Dios que el propio Dios» [31].

[27] *De l'amour*, p. 242.
[28] *Ibid.*, p. 330.
[29] *Ibid.*, p. 98.
[30] *Promenades dans Rome*, en *Voyages en Italie*, París, La Pléiade, 1973, p. 979.
[31] *Ibid.*, p. 985. Cf. a este respecto y en detalle sobre Stendhal, el amor y la muerte, Micheline Levowitz-Treu, *L'amour et la mort chez Stendhal*, París, Du Grand Chêne, 1978.

WERTHER AUTOR

¿No es sin embargo el niño deslumbrado rey, hasta Dios, incluso —o sobre todo— en el «poco éxito»? «Con todas éstas [las mujeres de la lista amorosa] y con varias otras he sido siempre un niño; por eso he tenido muy poco éxito» [32].

Su carrera amorosa parece propulsada no por este oscuro temor a la captación-castración que hace correr a don Juan de un objeto a otro, sino por una sed completamente oral y visual subyugada por el universo de una madre que se niega. ¿La amante se niega? Pues bien, yo seré el dueño de la escena que deseo: la tendré en mis ojos, en mi boca, en mi lengua. Semejante fantasía amorosa transforma de hecho a su Werther en autor de heroínas. El escritor se pondrá entonces la máscara de los ambiciosos (Julián Sorel o Fabricio del Dongo) para *ser* la pasión de madame de Rênal o de la Sanseverina. Para *ser* una pasión femenina, ya que no se la tiene, no se la domina... «... En amor, poseer no es nada, lo que importa es gozar» [33]. Este eterno adolescente precoz no es madame de Rênal, ni la Sanseverina, como Flaubert pretendió ser madame Bovary. Chispeante, vivo, «achampañado», como decía Stefan Zweig, Stendhal es el más francés de los psicólogos, quizá porque se sitúa enteramente en el intervalo de la pasión por una mujer y de una mujer... No se identifica ni con Ella ni con El: su psicología amorosa capta la pulverización de las identidades en el campo de fuerzas de la pasión escópica dominada, sin embargo, por el poder femenino. En este intervalo en el que se construye la fantasía del amor adolescente, el amor estará bajo el poder mágico, dominador y metamorfoseador de las miradas de los enamorados. Clelia promete no *ver* nunca más a Fabricio, mientras que en otro texto este privilegio de la mirada determina —¿irónicamente?— la intensidad del sentimiento amoroso [34].

En este universo de miradas, el amor-visión traduce la proyección del amante al lugar de su amada. Con la máscara del ambicioso, el escritor se apropia de la pasión que sería el secreto esencial de la supermujer, y esta absorción hace de él un más-que-hombre, un superhombre. Las verdaderas mujeres, las que hay que amar, son en Stendhal cornelianas, los

[32] *Vie de Henry*..., ob. cit., p. 544.

[33] *De l'amour*, ob. cit., p. 122.

[34] «Milagros. Si el privilegiado tiene una sortija en el dedo y aprieta esta sortija a la vez que *mira* a una mujer, ésta se torna apasionadamente enamorada de él, como creemos que Eloísa lo estuvo de Abelardo. Si la sortija está un poco mojada de saliva, la mujer *mirada* se convierte sólo en una amiga tierna y abnegada. Si se *mira* a una mujer a la vez que se saca la sortija del dedo, cesan los sentimientos inspirados en virtud de los privilegios precedentes» («Les privilèges», en *Oeuvres intimes*, t. II, París, La Pléiade, p. 983).

amos por excelencia, los falos imaginarios. Ella me frustra, luego la veo como enamorado; me la veo, luego soy el ojo que escribe. La escritura —más que la famosa seguridad stendhaliana que tanto irritó a algunos de sus contemporáneos [35]— es la prueba última de la superación del poder femenino fálico. Una escritura de los meandros psicológicos con vistas a la publicación. Psicológica amorosa de una incertidumbre especular que sólo se estabiliza con la seguridad de reproducir —de imitar— la impresionante imagen producida por el otro.

Se ha ironizado mucho sobre las «pobres chicas fallidas», según la afirmación complaciente del propio Stendhal. Sin duda era necesario para la vanidad de Stendhal detenerse en esta debilidad más que wertheriana, para afirmar, como reverso y contrapeso, el poder mágico de su pluma. Lo que cuenta en el amor no es tanto la proeza sexual como la fantasía de la omnipotencia, que las mujeres adornadas para la vista están en buenas condiciones de representar, y que la escritura, a su modo —rival en esto de la mascarada femenina—, puede más magistralmente aún dirigir, por supuesto a través de las mujeres, pero soberanamente. Escritura superior: irónica y solitaria. ¿Será la posición de un Werther en fiasco una última astucia para que se afirme el don Juan de la escritura?

LA MUERTE DE LO FEMENINO

Sin embargo, está la mujer muerta. Henry Beyle pierde a su madre, de la que se confiesa enamorado, a los siete años, en 1790. *Del amor* evoca la historia de Madona Pía matada por celos y «tan hermosa en el seno de la muerte». Béatrice Cenci minuciosamente descrita; el interés por los sepulcros italianos descubiertos; la muerte de Clorinda que atrae; la muerte de madame de Rênal, de Clelia; «Estoy desesperado por causa de Métilde; muere; yo la prefería muerta antes que infiel» [36]. Estos pocos ejemplos bastan para recordar que la muerte se inscribe en lo imaginario stendhaliano como el centro de perspectiva de los deseos amorosos. ¿Simple resurgimiento de la madre precozmente perdida? ¿Celebración baudelairiana de la frigidez cadavérica: culto a la mujer insensible, impenetrable, definitivamente fálica? Hay quizá, sobre todo, en estas muertes una manera específicamente stendhaliana de idealizar a la amada de manera que pierda sus cualidades de ser otra —otro sexo— y

[35] Cf. G. Blin, *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, Corti, 1958, p. 17. Blin descubre en Stendhal, siguiendo a Taine y otros, una «excesiva seguridad de la elocución».

[36] *Vie de Henry...*, ob. cit., p. 541.

se confunda con el poder deseado del amante. La visión-objeto y la mirada-sujeto, entremezcladas, indistintas, chocan en una plácida celebración del objeto del deseo como si fuera un *más allá:* objetivado y hecho infinito por la muerte. La muerta no es un cadáver en Stendhal, como tampoco lo es Beatriz en Dante. La muerte es el absoluto intocable con el que se aureola la madre prohibida. La muerta es también, quizá y por otra parte, el goce como nostalgia: al alcance de la mano pero perdido para siempre, imposible. Aquí, en este punto, la mujer (el otro, el objeto) es abolida para renacer en esta máxima cristalización que es el amor *post mortem* en el que el autor proyecta la omnipotencia de su deseo de poseerla, de poseerse más allá de ella. Estas mujeres fuertes-y-muertas nos recuerdan que la idealización fálica se edifica sobre la plataforma de la muerte del cuerpo femenino.

Pero, concretamente, ¿a quién se mata en esta fusión de la mirada con el objeto visto? ¿A la amada? ¿O a lo «femenino» del amante: su innombrable pasión, su debilidad wertheriana, narcisista, dócilmente enroscada en el continente materno invisible, anterior al espejo?

Una cierta coquetería al destilar su crueldad, al menos su crueldad infantil, no es ajena a Henry Brulard: «Mi primer recuerdo es haber mordido en la mejilla y en la frente a madame Pison du Galland, pariente mía, mujer del inteligente hombre que fue diputado de la Asamblea Constituyente...» [37]. Y este resumen de los amores del pequeño con su madre lectora de Dante, que «era entrada en carnes, muy lozana, muy bonita», «tenía una nobleza y una perfecta serenidad de rasgos»: «En cuanto a mí, era todo lo infame que cabe ser: amaba furiosamente sus encantos» [38].

Pero hay que destacar sobre todo ciertos parentescos entre esta captación final de la mujer muerta por una escritura que la hace morir pero la sobrevive, y la lógica del seudónimo.

MASCARADA

La polinomia de Stendhal huye del peso grenoblés de Beyle para enmascararse bajo una serie de falsos nombres dignos de *Las mil y una noches.* Estas máscaras son, con toda evidencia, tanto agresiones para el destinatario («no me reconoceréis», éste es su desafío) como defensas de una intimidad secreta («el fondo continuará sin nombrar») que se debilita en

[37] *Ibid.*, p. 551.
[38] *Ibid.*, p. 557.

una identidad en rompecabezas multiforme. «¿Me creerán? Llevaría una máscara con gusto; cambiaría encantado de nombre. *Las mil y una noches* que adoro ocupan más de la cuarta parte de mi cabeza. Pienso a menudo en el anillo de Angélica: mi soberano placer sería convertirme en un alemán y rubio y pasearme así por París» [39]. El protocolo social recibe esta polinomia como una serie de negaciones todas ellas inauténticas. Sin embargo, la creación de personajes novelescos se convierte en la expresión más fiel de esta mascarada, desvelando, de hecho, el fin de esta seudonimia: imponer el poder infinito de una escritura que mata al autor y, con este sacrificio, engendrar máscaras inmersas en lo sucesivo en la dialéctica de una interminable negación y reformulación [40].

Muerte del Nombre paterno, el seudónimo stendhaliano es sobre todo sacrificio de la sonoridad francesa (Stendhal es el nombre de una pequeña ciudad alemana) [41]. El nombre francés muere para que renazca el autor que, por las maravillas de la lengua francesa, forjará héroes y heroínas enamorados que desafían el riesgo y la muerte. Como la fantasía, el seudónimo es un dominio que esconde un secreto. Lo que se deja ver (la cristalización fantasiosa, pero también el nombre inventado por su propio autor que es el seudónimo) permite guardar para sí, en la noche impersonal de la pulsión, la innombrable huella de una oscura pasión. ¿Una madre mantenida viva así, al abrigo: muerta viviente? ¿No es esta amante arcaica y muerta la que resucita el escritor cuando sus heroínas esculturales, dueñas de sí mismas —las Sanseverina, las Clélia, las Matilde de la Mole— dejan ver su sublime debilidad bajo sus yelmos de mujeres fuertes? Esta locura que es la valentía irracional de las mujeres stendhalianas es quizá el momento en que la madre muerta cobra vida en la pulsión de muerte: en la pasión. Incluso la dulzura provinciana y púdica de madame de Rênal, que sería inconsciencia de su «dulce voluptuosidad», estalla en la audacia de su pasión por Julián... Como el despertar milagroso de una durmiente, como la resurrección de una muerta viviente rehén de la siniestra vida provinciana... Pero para conducirla en definitiva a la muerte...

[39] *Souvenirs d'égotisme (Oeuvres intimes)*, t. II, París, La Pléiade, p. 453.

[40] Cf. J. Starobinski, «Stendhal pseudonyme», en *L'oeil vivant*, París, Gallimard, 1961. El autor constata que la polinomia de Stendhal hace de él «un hombre que desea ser para sí mismo más interior y más extraño de lo que está permitido» (*Ibid.*, p. 244).

[41] Hijo de su madre y de su abuelo materno en cierto modo, Stendhal no cesa de adorar al exquisito doctor Gagnon, recogiendo, quizá irónicamente, el relato familiar de ese «sucedido trágico» de su infancia que «fue que, entre mi madre y mi abuelo, me rompí dos dientes» (*Vie de Henry*..., p. 578). En todo caso, pocas veces se ha expresado tan francamente la animosidad del hijo por el padre. Edipo decidido y definitivo, Stendhal declara: «Quizá nunca reunió el azar dos seres tan profundamente incompatibles como mi padre y yo» (*ibid.*, p. 597).

ENTRE DOS MUJERES

El desdoblamiento del amor stendhaliano aparece bajo otro aspecto en esta constante de su universo erótico que es la posición del amante entre dos mujeres. Julián Sorel entre madame de Rênal y Matilde; Lucien Leuwen entre madame de Chasteller o madame d'Hocquincourt o madame Grandet; Fabricio del Dongo entre la Sanseverina y Clelia, entre la Sanseverina y Marietta, entre la Sanseverina y Fausta, y, para empezar, entre la Sanseverina y su propia madre...

Estos «dúos» femeninos no son sólo dos variantes de la mujer amada: la apasionada y la cerebral, la arcaica y la moderna, la maternal y la viril, la noble y la vulgar, etc., que permitirían a Stendhal trazar su mapa del amor, dosificando sus preferencias por el valor o la violencia, o el pudor, o el riesgo, o la moderación... No sólo sirven para poner en escena los celos, cuyo papel es sin duda preponderante (junto con el de la frustración, la ausencia, el rechazo y el temor) en la dinámica de la «cristalización». El «entre-dos-mujeres» en Stendhal sugiere también una estrategia de salvaguardia. Para no dejarse engullir por *una* de ellas, el egotista se da por lo menos dos. Astucia eterna de la sexualidad masculina obsesionada por la castración, este mantenimiento de dos polos de cristalización [42] satisface sin duda al Stendhal *voyeur*. La pasión única, parece decir el relato stendhaliano, es mortífera y lleva al enclaustramiento o a la confusión irrepresentable. Las mujeres pueden dejarse engullir, como madame de Rênal, la abadesa de Castro, Clelia. Pero el egotista, movido por esta ambición que resulta ser por momentos un amor, debe permanecer en la superficie de lo visible. Como si una mujer sólo fuera visible comparada con otra. Además se siente autentificado, recupera su identidad cuando se ve en la mirada de *otra* mujer y esto en el momento más peligroso, cuando está atrapado por su doble, una rival o una cómplice. No parece que sea el deseo de conquistar a lo don Juan el que impulsa aquí a nuestro héroe a poner en funcionamiento su erotismo masculino con dos compañeras femeninas. Sino más bien el temor a dejarse aniquilar por una pasión que podría poner en peligro su ambición. Las amantes a dúo estarán destinadas a ser los jalones fetiches de esta ascensión que transforma una eventual pasión en juego: un juego de poder.

Con una finalidad análoga, la clasificación, la ordenación matemática de estas damas o incluso las consideraciones militares en las intrigas de

[42] A veces son sucesivos: primero madame de Rênal, después Matilde, finalmente las dos juntas con predominio de madame de Rênal; a veces inextricablemente concomitantes: ¿acaso la seductora tía Gina no hace «cristalizar» a Clélia desde su primer encuentro con Fabricio que vuelve de Waterloo, e incluso antes de que éste inicie ninguna batalla seductora?

las campañas amorosas, no serán más que estratagemas para contrarrestar el deslumbramiento de la mirada, la pérdida de vista (y de sí) en el arrebato amoroso. «Para considerarlas lo más filosóficamente posible y procurar así despojarlas de la aureola que me *encandila*, que me deslumbra y me quita la facultad de ver distintamente, *ordenaría* estas damas (lenguaje matemático) según sus diversas cualidades. Diré, pues, comenzando por su pasión habitual —la vanidad—, que dos de ellas eran condesas, y una, baronesa...» «Trato de eludir el encanto, el *dazzling* [nótese el término visual: *dazzling*, 'ofuscamiento por la luz'] de los acontecimientos, considerándolos así militarmente» [43].

Sin embargo, si el entre-dos-mujeres permite evitar de una manera calculada el goce, el destino trágico de los héroes, cuyos símbolos específicamente stendhalianos son la prisión o el asesinato, revela la permanencia en definitiva insuperable de la amenaza mortal. El amor había destinado, desde el principio, a los amantes a morir; el amor es la muerte.

El hombre mortal y el ser mujer

Finalmente, los dúos femeninos del Eros stendhaliano presentan al hombre como un objeto de intercambio entre mujeres. Como si a los ojos de Stendhal el código social estuviera basado en la homosexualidad femenina, cómplice o rival, que dicta entre bastidores las carreras de los ambiciosos. Más aún, y aunque la intriga amorosa en este universo sea a menudo iniciada por el héroe masculino, como el vanidoso Julián, son las pasiones y la audacia femeninas, desafiando la moral, las que establecen en definitiva las reglas del juego. El amor stendhaliano es un asunto de mujeres: recuérdese que la primera mirada de madame de Rênal a Julián lo toma por una joven. El amante stendhaliano es un lesbiano secreto.

Stendhal mujer, Stendhal con cuerpo de mujer: él mismo lo confiesa en uno de esos excesos de introspección aparentemente inspirados por Cabanis, pero de los que él es indudablemente la única y suprema fuente tanto visual como sensitiva. «Mi piel es demasiado fina, una piel de mujer (tiempo después tenía ampollas al cabo de una hora de empuñar el sable); por cualquier cosa me desuello los dedos, que los tengo muy bonitos; en una palalabra, la superficie de mi cuerpo es de mujer. De aquí quizá mi repugnancia inconmensurable por lo *sucio*, lo *húmedo*, lo *negruzco*» [14].

[43] *Vie de Henry...*, ob. cit., p. 544.
[44] *Ibid.*, p. 687.

La castidad prevalece aquí, como sobre el resto, y el lesbianismo stendhaliano no es reconocido jamás como lo es casi explícitamente el de Rodin, por ejemplo, mirón consciente y orgulloso de serlo, exhibiendo en sus dibujos abrazos entre mujeres. El charlatán stendhaliano, por el contrario, que sólo se lanza al amor por deber y ambición —sin duda para prevenir un eventual fiasco— no nos dice nada de los retozos amorosos de las parejas. Característica de la época, puede ser. Pero se observará la insistencia de Stendhal en mostrar que la castidad de madame de Chasteller enciende los fuegos idealizadores de Lucien Leuwen más que el libertinaje de madame de Hocquincourt, o bien esa condena de las frases sexuales de madame de Lavenelle, que rechinan «como un cuchillo cortando corcho» en el oído del egotista [45]. Para el egotista, no se trata de amor al «hombre físico» y menos aún de decirlo en francés: iría mejor el italiano [46]. Se observará que las noches de Julián y madame de Rênal están descritas con un solo detalle de sus efusiones... el ronquido de monsieur de Rênal. Por otra parte, las subidas de Julián a la habitación de Matilde dan lugar a minuciosas descripciones del manejo de la escala y del riesgo que corre, pero sólo una lacónica frase nos hace saber de las relaciones sexuales de los amantes: «Ahora, apenas uno de aquellos caballeros le hablaba unos instantes, se le ocurría que tenía alguna pregunta que hacer a Julián, y era un pretexto para retenerle a su lado. Se dio cuenta de que estaba encinta, y se lo dijo muy gozosa a Julián.» En contrapartida, se observará que la correspondencia con la generala de Vervaques es objeto de interminables descripciones que, evidentemente, nos mantienen tanto en la vanidad-mentira, en las antípodas de la pasión, como en el entre-dos-mujeres.

STENDHAL FEMINISTA

¿Fue Stendhal feminista? Algunas páginas de *Del amor* hablan de un programa reformador de Destutt de Tracy que preconiza la libre elección de matrimonio, la posibilidad de divorcio y una educación para las mujeres. Al exigir fraternal y generosamente una educación equitativa para las mujeres, o proclamar que «todos los genios que nacen *mujeres* se pierden para la felicidad pública; desde el momento en que el azar les da ocasión de mostrarse, vean cómo alcanzan a los más difíciles talentos», Stendhal es sin duda uno de esos espíritus liberales todavía muy escasos en su época. Sin embargo, este «feminismo» está respaldado, como he-

[44] Cf. *Souvenirs d'égotisme*, en *ibid.*, p. 460.
[46] *Ibid.*

mos visto, por una idealización de la mujer que se erige en ideal fantasioso y se convierte, como un compendio de la pulsión de muerte, en un polo de identificación para el escritor. Como el escritor es aquél que nombra lo innombrable, la mujer es su análogo imaginario ya que navega valientemente entre cuerpo y cabeza, pasión y sociedad. Más netamente aún en el sentido de este acercamiento entre femineidad stendhaliana y escritura, las enamoradas escriben: piénsese en la carta fatal de madame de Rênal, que, aunque ciertamente sugerida por su confesor, no deja de ser el verdadero móvil del desenlace novelesco y precipita la caída de Julián; recuérdese también la escritura que Gina inventa para mantener correspondencia con Julián...

El Stendhal ateo no cree ni siquiera en el amor, ya que lo aloja en las profundidades de la ambición de sus personajes vanidosos y sin principios. Pero cree en la Mujer con mayúscula: «El imperio de las mujeres es muy grande en Francia, el imperio de la Mujer, muy pequeño» [47]. Sus heroínas no son simples comparsas cuya alteridad permite realizarse a los héroes. Tienen la fuerza del destino, el poder de las divinidades antiguas. Mediante su aspecto laico, aseguran o destruyen el poder social de sus amantes adeptos de don Juan, mientras que con su aspecto nocturno, provocan la locura y la muerte de sus Werthers.

La creencia de Stendhal

Hacía falta, sin duda, tener el entusiasmo de Simone de Beauvoir y su voluntad de consagrar la aspiración de las mujeres al poder para declarar que Stendhal «ama a las mujeres en su verdad», y que «no cree en el misterio femenino» ya que «ninguna esencia define de una vez por todas a las mujeres» [48]. Esta interpretación de Stendhal no se detiene en la sexualidad stendhaliana: ni en la de las novelas ni en la de los escritos íntimos. No retiene más que el primer grado de la imagen ofrecida por Stendhal de las heroínas valerosas en rebelión inconsciente con su medio, y olvida mencionar que las favoritas de este francés liberal y ateo que fue Stendhal eran todas mujeres arcaicas: católicas, aristócratas amantes de los valores medievales, italianas irracionales. Más allá de la imagen superficial de la emancipación, Stendhal busca en las mujeres esa diferencia erótica que la segunda generación del feminismo, tan próxima a las sufragistas, no ha reivindicado en absoluto. Maternal, apasionada, mortal, irrepresentable y, sin embargo, presente en las grandes acciones

[47] Citado por Michel Crouzet en el Prólogo, en *De l'amour*, ob. cit., p. 21.
[48] *Le deuxième sexe*, t. II, París, Gallimard, 1949, p. 365.

del sujeto novelesco —¿del Sujeto?—, esta alteridad que se puede metaforizar llamándola femenina es fetichizada y transformada en ídolo laico por Stendhal. ¿Qué es lo que se puede amar en este universo en el que los padres son irrisorios? La Mujer, y esto con ironía, incluso si se trata de un «asunto» perdido de antemano, de un fiasco... Hay material para *Le catéchisme d'un roué* (1803)...

Al haber localizado la idolatría en el amor de lo femenino como antípoda de la religión, Stendhal ha desvelado la máquina secreta de la creencia. Por otra parte, el dualismo de su erótica anclada en la búsqueda de un poder fálico que encarna una Mujer y que ejerce el hombre guerrero hasta en las alcobas hace que el universo stendhaliano sea más complejo que la vulgata feminista. «No hay nadie que no prefiera, para pasar la vida con ella, una criada a una mujer sabia» [49]: el aforismo no es sólo un eco de Molière, sino también una recusación de los efectos niveladores de la democracia. ¿Tenía este liberal aficionado a las italianas piadosas una pasión secretamente católica a lo Chateaubriand? El segundo libro de *Del amor* da a entender, en todo caso, que el amor está en contradicción con la razón democrática, y que la emancipación debe salvaguardar el misterio. ¿No traiciona Clelia a su padre liberal por el amor de Fabricio? Pero Stendhal, precursor de Tocqueville [50], fascinado y fracasado ante las mujeres fuertes, hace algo más que mostrar las contradicciones entre un pensamiento liberal y las exigencias de la autonomía femenina. Expresa, más simple e íntimamente, la erótica de un hombre que busca en el amor un valor refugio de la angustia. Stendhal seudónimo sigue siendo ambiguo también frente a la emancipación femenina: grandiosa o ridícula, la emancipación femenina es como el último y sublime florón en el discurso del ambicioso. Pero es barrida por la explosión apasionada (Sanseverina) o por el dulce comedimiento inteligente (Mme. de Chasteller). En este universo de crimen que es el amor stendhaliano [51], las heroínas del antiguo régimen y las madres tranquilizadoras o violentas triunfan sobre las jóvenes modernas instruidas y emancipadas. Si es que hay feminismo stendhaliano, está precisamente en este culto que sugiere que el feminismo es quizá nuestra última religión, la de la mujer de autoridad. No está muerta la madre primordial, dueña absoluta: nos empuja al amor, a la muerte... Tomemos nuestros fiascos con humor, con amor...

[49] *De l'amour*, ob. cit., p. 207.

[50] Cf. Michel Crouzet en el Prólogo, en *De l'amour*, ob. cit.

[51] Stendhal coleccionaba obras sobre crímenes: su biblioteca contenía, entre otros, tres volúmenes de las *Causes célèbres, Chroniques du crime, Cours d'Assises, Palais de Justice*; en Italia, recoge manuscritos con historias trágicas. Cf. Victor Brombert, *Stendhal, analyst or amorist?*, Nueva York, Prentice-Hall, 1962.

BATAILLE SOLAR, O EL TEXTO CULPABLE

«Ni el sol ni la muerte se pueden mirar fijamente», dice La Rochefoucauld, y Bataille evoca esta frase cuando el personaje de *Mi madre,* joven que hace de narrador, cuenta los excesos sexuales de su madre. A partir de entonces cómplice de este deseo materno tan intenso como degradante, a veces juguete a veces víctima de las representaciones eróticas de esta madre a la que nada, salvo la muerte, podrá satisfacer, nos confía sin embargo la paradójica afirmación de sus crímenes: «Para mí la muerte no era menos divina que el sol, y mi madre, con sus crímenes, era más afín a Dios que nada de lo que había entrevisto por la ventana de la iglesia» [1].

UN ECLIPSE DEL SENTIDO: LO OBSCENO

Podríamos sentirnos inclinados a atribuir la experiencia erótica de Bataille a un catolicismo asumido hasta el final de su lógica pecadora, que conduciría a su derrocamiento interno. Este aspecto, sin duda importante, de la escritura en Bataille, no puede eclipsar la lógica universal que contiene. Cuando escribe que «sólo las tinieblas perfectas son similares a la luz» [2], estamos ante el despliegue de una metáfora antitética que enfrenta dos campos semánticos opuestos *(tinieblas, luz)* y, mediante la tensión de esta reunión no sintética, produce un efecto de sinsentido, de absurdo. Sin embargo, lejos de ser la nada, este instante paradójico de la metáfora antitética puesta aquí de manifiesto es el lugar del afecto máximo. Como si el abrasamiento erótico del sujeto y del sentido, de igual modo que el cegamiento del sol o lo intolerable de la muerte («Ni el sol ni la muerte se pueden mirar fijamente»), encontrara como codificación máxima la unión de la operación *metafórica* con la operación *antitética.* La metáfora, nos dicen simplificando, hace visible. Pero ¿se puede hacer

[1] Edición 10-18, p. 21 [*Mi madre,* Barcelona, Tusquets, 1982].
[2] *Ibid.,* p. 39.

visible lo intolerable y lo cegador, la muerte y el sol, o el incesto? ¿Cómo hacer visible lo que no es visible debido a que ningún código, convención, contrato, identidad lo soporta? ¿Se trata, por otra parte, de hacer visible lo irrepresentable, que aquí parece ser la pasión desencadenada de una madre sin prohibición? El lenguaje figurado, la literatura, deben estar entonces a la altura de lo invisible, pero también de su intensidad pulsional. Deben producir un eclipse de sentido, al mismo tiempo que un transporte del sentido... ¿Hacia qué? Hacia un punto en el que el sentido se embarulla, pero persiste la turbación pasional que embarga al sujeto enamorado ante el cuerpo desnudo, sublime o repugnante, del amado.

Nunca nos libraremos de la represión, mientras hablemos. Pero, aunque desde Freud haya podido ser levantada una cierta censura sobre el deseo, el placer y el amor, la cuestión retórica mayor sigue siendo: ¿qué lenguaje dar a este levantamiento de la censura? Nombrar tal cual el acto sexual en su organicidad no dice nada de la relación amorosa como proceso turbador de sus sujetos. El relato debe entonces asumir una doble función. En primer lugar, se hace obsceno; sigue tanto como puede el fantasma hasta sus recovecos perversos. El Pierre de *Mi madre* será primero el amante de Réa, una amiga de su madre, que ésa misma le ofrece. Se enamora a continuación de la pareja sadomasoquista que forman Hansi y Loulou, también amigas de su madre, y que representan para el joven toda la panoplia de lo que él fantasea como una sexualidad femenina todopoderosa, devastadora, agresiva y victimaria a la vez, pero en definitiva autárquica como un Dios antiguo, por estar desprovista de objeto. ¿No dice la madre: «No sé si me gustan realmente las mujeres. Creo que jamás he amado más que en los bosques. No me gustaban los bosques, no me gustaba nada, pero amaba desmesuradamente. No he querido a nadie más que a ti, pero lo que quiero en ti, no me interpretes mal, no eres tu. Creo que no quiero sino el amor, e incluso en el amor, sino la angustia de amar, y sólo la sentí en los bosques, o el día en que la muerte...»? [3]

El relato desmesurado

Sin embargo, la simple designación, la denominación unívoca de las relaciones perversas, su descripción «científica», no están a la altura de la «desmesura» propia de la angustia de amar. Y justamente para respon-

[3] *Ibid.*, p. 65.

der a esta desmesura, el relato se hace primeramente incoherente: anticipación, introducción de letras, de reflexiones meditativas ajenas a la brutalidad de la escena erótica, etc. Esta técnica, que recuerda la novela picaresca, o la de Sade, está aquí utilizada en el espacio de un relato breve. Así pues, está condensada, no justificada, no «verosimilizada». Evoca por tanto el estado crepuscular de una conciencia turbada por el deseo. Por otra parte, dado que ningún enigma, por lo demás sexual, es en lo sucesivo mantenido en esta obscenidad generalizada, la «metáfora» como tropo poético ya no es admisible con su cortejo de idealización y de misterios. Sin embargo, el movimiento tenso de la condensación será retomado para alimentar el campo de una «meditación paradójica». La metáfora cortesana o romántica se borra ante esta meditación paradójica. Meditación sobre lo sublime, polo esencial del amor: meditación sobre Dios. Será a pesar de todo y en efecto paradójica, pues lo sublime desvelado en su soporte obsceno, agresivo, destructor, mortal o simplemente doloroso y abyecto, es un sublime degradado, vertiginoso, risible. «¿De qué reír uno, en este mundo, sino de Dios?» «Las más de las veces me parece que adoro a mi madre. ¿Habré dejado de adorarla? Sí: lo que adoro es Dios. ¿Estaré loco? Sé únicamente que, si me riera ante el tormento, por falaz que la idea pueda parecer, respondería a la pregunta que me hacía mirando a mi madre y que mi madre se hacía mirándome a mí. ¿De qué reír, en este mundo, sino de Dios?» [4]

El relato amoroso moderno intenta, pues, decir a la vez la idealización y el absurdo propios del sentimiento amoroso: lo sublime es ese ni-sujeto-ni-objeto que hemos llamado una «abyección». La fantasía erótica converge con la meditación filosófica para alcanzar ese foco donde lo sublime y lo abyecto, soporte del amor, se unen en el «fulgor» [5]. El relato moderno no es esencialmente una realización técnica, como el *nouveau roman* ha querido hacernos creer en su desmenuzamiento puntilloso. El relato moderno (de Joyce a Bataille) tiene una intención posteológica: comunicar el fulgor amoroso. Ese fulgor donde el «Yo» se eleva a las dimensiones paranoides de la divinidad sublime, aunque permanezca cerca del hundimiento abyecto, del asco de sí mismo. O simplemente de su versión moderada que es la soledad.

Para conducirnos a esta experiencia, el relato se hace *literal* mediante la revelación de la fantasía sexual. Sin orden, sin estructura, simple asociación libre, una *deriva,* un engranaje de sucesos narrativos. Además, la narración se hace *meditativa,* retomando con este último movimiento la reflexión teológica o filosófica para apoyarse en ellas o para destruirlas.

[4] *Ibid.*, p. 82.
[5] *Ibid.*, p. 21.

El resultado de estas operaciones es, sin embargo, una *transferencia* y una *condensación*, una *epífora* magnificada, extensiva. Apertura hacia el sinsentido de la pasión o del afecto sin signo. El colmo de la representación y el realismo a ultranza desembocan así, cuando son cogidos en una lógica de *transferencia de sentidos* contradictorios (sexual-científico-filosófico, etc., sublime-degradante, etc.), en la evocación de lo invisible. Ahora bien, lo invisible que fue Dios es precisamente, en la experiencia dramática del animal pensante, lo *obsceno [obscène]:* lo fuera de la escena *[hors-scène],* lo irrepresentable, insistiendo no obstante en los fallos de la trama (lengua, discurso o relato) que representa.

Si alguna vez la metáfora fue un heliotropo, amante del supremo sentido solar, en el relato moderno se eclipsa. Así acaba el movimiento de refinamiento y extinción del sentido que impulsaba la metáfora deslizada en la escritura automática, en la que desempeñaba el papel estrella fugaz más que el de girasol [6]. El campo de la *epífora*, de la transferencia y de la condensación de sentidos, consigue abrir la superficie de los signos hacia lo irrepresentable que los subtiende y que, aunque es la parte indecible de la corriente amorosa, tiene necesidad de la estrategia discursiva y narrativa para señalarse en profundidad. El erotismo escrito es una función de la tensión verbal, un «entre-los-signos».

DECIR LA COSA SEXUAL

¿En qué se convierte entonces la metáfora? Pasa a ser esa variante de la condensación que es la elipsis narrativa. Se reabsorbe también en indicios múltiples, a lo largo de todo el relato, que sugieren que el «yo» enamorado, perverso y gozador, ve la *cosa* (que ya no es el sol de Romeo, ni Dios, *Res significata,* sino, muy crudamente, el sexo materno) de frente y sin miramientos, pero no puede decirla toda entera. Lo real no puede decirse tal cual. Esta moderación no es ni la impotencia de la melancolía, ni la frígida represión de la censura. Por el contrario, cuando el deseo riega francamente la idealización amorosa, su raudal saca de quicio al ser hablante y, en prueba del lenguaje que viene a continuación, el signo de lo no dicho se convierte en el equivalente más intenso del abrasamiento erótico. Puesto que la metáfora es el signo del des-ser, encuentra su apogeo y su culminación en la suspensión de sentidos, en el preciso instante en el que el relato explicita ciertas etapas eróticas de este des-ser.

[6] Cf. M. Riffaterre, «La metaphore filée dans la poésie surréaliste», en *La production du texte,* París, Du Seuil, 1979.

Esta condensación resulta, en un relato sin miramientos, el reverso de la prolijidad: es el espacio entre líneas. Temáticamente, es la confesión de la *debilidad* (Bataille se confiesa «culpable») como reverso inseparable del goce. El apogeo de la literatura nos llega al exhibir en sí misma su imposible. Unico testigo, no de la complacencia en el sexo tan explotada en el arte comercial, sino de lo que Bataille llama una «soberanía». Un amor que cobija y lleva hasta el infinito el desfallecimiento exquisito y doloroso de la pasión. Ya lo hemos recordado: el narrador de *Mi madre* pronuncia la frase de La Rochefoucauld cuando evoca los excesos sexuales de su madre. El sol, el sexo, el incesto, no se miran fijamente, en efecto, sino de reojo, en transporte, en relato erótico y meditativo: amoroso. Relato teológico y filosófico, con su aspecto de Santo Tomás pero también con su aspecto libertino, esta meditación narrativa prolonga las connotaciones de la experiencia amorosa indefinidamente, sirviendo así de contrapeso a la *suspensión* de esta connotación por la aparición del sentido obsceno. La metáfora ha renunciado, en suma, a su carrera hacia lo invisible o lo deslumbrador. En lo sucesivo se despliega como una procesión alegre y culpable, entre meditación y obscenidad, plenitud del sentido y vaciamiento del sentido... La metafísica se ha resuelto en transporte, en transferencia, en movimiento perpetuo de los sentidos y del sentido...

TÁNATOS

El analista se preguntará cómo describir a este sujeto enamorado del que el narrador de *Mi madre* ofrece un ejemplo exquisito. ¿Perverso? ¿Paranaoico («... me sentía parecido a Dios»)? ¿Creyente obstinado y obsesivo en una libido femenina todopoderosa que sería el equivalente de un falo materno? ¿Enemigo edípico del padre condenado en lo sucesivo a imaginar sólo compañeros homosexuales para su madre, y a feminizarse él mismo, pasivo y casi victimario? Estas etiquetas tiene el inconveniente de insinuar otro amor que, éste sí, estaría exento de perversión; además enmascaran una cuestión clave de la dinámica amorosa. Si es cierto que en la alquimia amorosa la pulsión sexual experimenta la idealización ligada al narcisismo que se le conoce, ¿cuál es, en amor, el reverso del Eros, el Tánatos? En el relato obsceno se trata en suma de una codificación de la pulsión de muerte, de la que Freud nos dice que es anterior al objeto y al amor. El relato obsceno conduce a Tánatos entre los signos, mediante la temática de la pasión y de la muerte, por una parte, mediante el choque de los campos semánticos y de los discursos heterogé-

neos, por otra. El punto de mira de esta dinámica subjetiva y discursiva lo constituye el hecho de que la otra, la madre, está animada por una libido que no es tanto el Eros como la Muerte. Las mujeres de Picasso, las de De Kooning, como *Mi madre* de Bataille, son la apuesta desencadenada de no omitir nada de esta madre-muerte, de captarla de frente, o de reojo, pero en todo caso de captarla en la trama de la obra. Deformándola hasta la fealdad y la excitación extravangantes. «¡Ah, aprieta los dientes, hijo mío. Te pareces a tu picha, a esa picha chorreante de rabia que irrita mi deseo como un puño» [7]. Se trata, en suma, de una madre que ignora lo prohibido, madre preedípica, detentadora arcaica de mi eventual identidad. Potencialmente psicotizante. El relato obsceno es, en este sentido, un intento heroico de ajustar las cuentas a esta madre; es, por lo tanto, la sublimación más extendida de la psicosis. La perversión, en suma, no es simplemente el destino obligado del neoténico; es el primer territorio defensivo que el sujeto opone a la Muerte en cuanto le parece que ésta tiene su fuente en la propia fuente de la vida: en la madre. «Es fuerte el amor como la muerte», canta el Cantar de los Cantares, y los comentaristas más recientes suponen que este canto de amor sublime tiene su origen en orgías funerarias [8]. Estos aventureros del psiquismo a los que llamamos escritores llegan al extremo de la noche donde nuestros amores no se atreven a arriesgarse. Permanecemos simplemente turbados, inconsciente obliga, por la intensidad del estilo... Un estilo testigo de la pérdida de sentidos, vigía de la muerte.

[7] *Ibid.*, p. 126.

[8] Marvin H. Pope, *Song of Songs*, Nueva York, Doubleday, 1977, ob. cit. Cf. *supra*, p. 75.

EXTRATERRESTRES FALTOS DE AMOR

La crisis

El analista está por definición a la escucha de la crisis: el contrato analítico nace de un malestar inevitable. La existencia del psicoanálisis desvela, pues, la permanencia, lo ineluctable de la crisis. El ser hablante es un ser herido, sus palabras brotan de un problema para amar, y la «pulsión de muerte» (Freud) o el «des-ser» (Lacan) coextensivos a lo humano determinan, si es que no lo justifican, el malestar de las civilizaciones.

Esta visión no proviene forzosamente de un pesimismo («no podemos hacer nada frente a la crisis, es así»), ni de una denigración del momento presente («no hay nada nuevo, siempre ha sido así»). El fundamentalismo psicoanalítico cambia, sin embargo, la perspectiva de la cuestión. Por una parte, los períodos y las sociedades que se creen libres de crisis aparecen, a los ojos del psicoanalista, como sintomáticos: ¿por qué milagro de represión, de idealización o de sublimación, el malestar del «desacuerdo» ha podido ser estabilizado, o incluso armonizado, en un código de valores creíbles, sólidos, permanentes? Por otra parte, en el Occidente judío y cristiano, el analista puede descubrir un *perpetuum mobile* que, al alimentar la crisis esencial de la condición hablante y alimentarse de ella, crea los problemas que sólo él debe resolver, sin que no obstante lo consiga jamás, pero los simboliza indefinidamente en la mancha y por la pasión a partir de aquí universalizadas. ¿Dónde está, pues, la crisis? ¿Qué es lo que constituye su imagen penosa? Sin duda no una conciencia rota por el inconsciente, pues ésta no puede sino reconocerse en él, plegarse a él y hablar de él, produciendo así un nuevo discurso, barroco o joyciano, testigo de una «experiencia interior» o de la puesta en escena de un «teatro de la crueldad». Aunque el arte se pueda parecer a una crisis, es sobre todo una resurrección. La crisis no existe más que para los espejos amantes de las imágenes estables; para las calculadoras enloquecidas por el vals de los mercados y las divisas; para las conciencias estabilizadoras que creen en esa divinidad moderna que es el «balance». El analista no es ni artista ni contable. Entre los dos, es una de las últimas figuras del colmo de la pasión.

¿De qué se quejan los analizados, habitantes desorientados de las me-

galópolis? ¿Podemos aislar *El* mal moderno, el que caracteriza a este final del siglo XX y lo introduce en el tercer milenio?

LA ABOLICIÓN DEL ESPACIO PSÍQUICO

Decir que es el *odio* o la *pulsión de muerte* lo que domina la queja, más que un deseo inhibido o un eros maltratado, es justo pero insuficiente. Freud lo sabía ya, desde *Más allá del principio de placer* (1920) hasta *El malestar en la cultura* (1929) y *Análisis terminable e interminable* (1937). Después de él e independientemente de él, es destacable que las mujeres analistas, de Melanie Klein a Sabine Spielrein, no hayan dejado de insistir en este componente mórbido del psiquismo. Rebelde a la castración, una mujer no se rinde a ella quizá más que si ve morir un cuerpo (el de su hijo en el peor de los casos). Por otra parte, los dramas de la individuación exigen de ella un rechazo tan violento de la madre, y por la madre, que en el odio al objeto amado una mujer se encuentra inmediatamente en un país conocido e intolerable.

A partir de esto, de lo que se resienten los analizados es de la *abolición del espacio psíquico*. Narciso falto de luz tanto como de fuente que permita captar una imagen propia, Narciso ahogado en una cascada de imágenes falsas (desde los papeles sociales a los *media*) y privado, por lo tanto, de sustancia o de lugar: estos personajes modernos dan testimonio de que hoy no sabemos elaborar el narcisismo primario.

Ni pantalla, ni estado, el narcisismo primario es ya una estructura anterior a la edípica, que opera con tres términos. El nudo central de la unión y la desunión, de la plenitud y del vacío, de las posiciones y de las pérdidas, representa la inestabilidad del *sujeto narcisista*. Está atraído, por una parte, hacia el polo de *identificación primaria* que es un padre al que se imagina amante, «padre de la prehistoria individual» [1], esbozo del ideal del Yo; y, por otra parte, hacia un polo de deseo y odio, de fascinación y repulsión, que es la madre arcaica que deja de ser un continente de necesidades pero aún no se ha constituido en un objeto tabú del deseo: ni sujeto ni objeto, una *madre-«abyecta»*, lugar de regresión y de diferenciación, una infección. La disolución del cristianismo ha dejado en suspenso estas tres instancias.

[1] Cf. *supra*, pp. 17 ss, 14 ss, 108 ss, etc. Cf., sobre el narcisismo, Kohut, Kernberg, los trabajos de A. Green, entre ellos *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, ob. cit., así como la *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 13, primavera de 1976, para una visión de conjunto y una bibliografía más completa.

La figura de la Virgen —esa mujer cuyo cuerpo es todo él un agujero por el que pasa la palabra paterna— había subsumido admirablemente lo «abyecto» materno tan necesariamente intrapsíquico. Sin esta cerradura de seguridad, la abyección femenina se ha impuesto a la representación social, provocando un denigramiento real de las mujeres que ha dado lugar no sólo a un recrudecimiento del antifeminismo, sino sobre todo a un sobresalto de las mujeres incapaces de soportar narcisistamente la representación de su propio rechazo de lo materno, que ya no garantizaba ningún código laico. La primera generación de feministas rechazó, a través de la «mujer-objeto», la herida narcisista que es la sexualidad maternal, para oponerle la imagen de la militante viril, menos libertina que vigilante; la segunda generación ha preconizado una sexualidad femenina centrípeta, suavizada y apaciguada, antes de exhumar, últimamente, so capa de idilios entre mujeres, los estragos sadomasoquistas.

Paralelamente, la ausencia de variante laica para el padre amante hace que el discurso contemporáneo sea incapaz de asumir la identificación primaria, ese subsuelo de nuestras construcciones idealizadoras. Huérfana por tanto, la homosexualidad del hombre en busca de una posición femenina respecto al otro hombre no puede encontrar más que una realización erótica inmediata. La mujer, por su parte, carece de intermediario para asimilar la Ley considerada paterna, y se encuentra rechazada a la paranoia.

Entre estas dos ausencias en el discurso contemporáneo, Narciso no tiene territorio propio. Sin valor de padre, es un homosexual en negativo, potencial pero vacío de deseo. Abandonado a una madre abyecta, no puede recurrir a la virgen santa para librarse de ella. Peor aún, moderno emancipado, no se atreve a otorgarse el derecho de combatirla. Como Jean, se enclaustra inhibido, huraño, hermético, destrozado por las pesadillas, dispuesto a caer en la droga si pudiera permitirse ser un Narciso feliz. Su pensamiento se le escapa, su palabra le resulta tan vacía como su cuerpo. «Hay espacios en blanco entre cada palabra», dice sibilino. Precisa que sus palabras no forman un conjunto ya que un vacío las descompone en sílabas, las infla y las hace explotar antes de que se posen entre él y sus interlocutores.

Juliette, por su parte, se lanza a orgías que la dejan fría, humillada, llena de rabia y siempre dispuesta a caer enferma para detener al fin el torbellino de una vida gobernada por un padre perverso. Este, militante de izquierda, daba a entender a su hija que robar forma parte de la lucha de clases, hasta que Juliette se deja coger, castigada así con gran placer (secreto, por supuesto) por parte del padre y gran vergüenza por parte de la madre. «Intento escribir», dice Juliette, «pero es imposible, porque no tengo donde posarme para ello.»

Resultado paroxístico de una pulsión de muerte que ningún objeto consigue rodear ni ninguna idealización desplazar; vecindad con la psicosis cada vez más audible bajo las apariencias de las obsesiones y de las histerias, de acuerdo. Pero la frecuencia de los síntomas psicóticos en las inmediaciones de las neurosis y de las perversiones indica que se está cuestionando de nuevo y profundamente el *espacio psíquico* del que el psicoanálisis, que se ha constituido en su explorador revolucionario, ha heredado toda una historia occidental y especulativa.

NARCISO: MI SEMEJANTE, MI HERMANO

A riesgo de simplificar, pensemos que este *espacio psíquico* hoy destruido se constituyó en el declive de la Antigüedad con la llegada de la era cristiana. Es un espacio cuyos contornos están dibujados por el mito de Narciso y sus elaboraciones neoplatónicas, por una parte; y, por la otra, por la pasión crística. Las *Metamorfosis* de Ovidio (43-16) nos dan la primera versión completa de este mito. Narciso, ese niño perverso, aparece en ella como el primer antihéroe moderno, el no dios por excelencia. Su drama turbio, cenagoso, invisible, ha tenido que resumir las angustias de una humanidad a la deriva, desposeída de referencias estables. El cuerpo majestuoso de la escultura griega se dispersa en el momento de esa otra crisis que fue el declive de la Antigüedad, y da lugar a la historia malsana y apenas trágica de un ser cualquiera que no sabe lo que quiere ni lo que ama. Una *novitas furoris*, hemos leído en Ovidio, una nueva demencia. Pero, ¿qué se plantea aquí?

El enamorado de su reflejo hudizo es, de hecho, alguien desprovisto de espacio propio. No ama nada porque no es nada. Cuando se da cuenta de que el otro de la fuente no es más que una imagen de sí mismo, incapaz de soportar esta propiedad representada, Narciso se suicida. Sin embargo, resucita, y no sólo a través de la flor del mismo nombre, que ocupa el lugar de su cuerpo. Narciso es resucitado por el genio del pensamiento especulativo, empezando por Plotino y llegando hasta los Padres de la Iglesia, que rehabilitan la preocupación narcisista del espacio propio, más allá de la condena del error narcisista. Arrancado a la ciudad antigua *(pólis)* entonces en disolución, sumergido en el universo civilizado *(oikuméne)* —cuyo equivalente moderno sería la mass-mediatización avanzada— el hombre víctima de una soledad innombrable fue llamado a replegarse sobre sí mismo, y a reencontrarse como ser psíquico.

Ya hemos visto los esfuerzos de Plotino (205-270) para construir la

dignidad recogida de la soledad ascética. Su divinidad autárquica procede por *reflejos,* sigue explícitamente la dinámica narcisista de las reverberaciones y de los rebotes no esenciales pero necesarios en cuanto son producto, no de Narciso, sino del Uno. Estas reflexiones producen entonces en su unidad, por la inmanencia de la transcendencia, el propio movimiento del reflejo, y construyen así una psique nueva. El alma occidental ya no es la de un «Eros pteros» platónico obsesionado por el mundo supralunar, sino la de un espacio de reflexión plegado sobre él mismo por intermedio del Uno, a la vez fuente y luz de la reflexión. La interioridad occidental se afirma así, *mónos pròs mónon,* sentando las bases del espacio de la soledad psíquica. El lúgubre frente a frente de Narciso con su imagen mortífera por lo fugaz ha sido reemplazado por las manos juntas en la oración: por el *solo con solo.* La tragedia mítica se ha transformado en recogimiento e introspección. En lo sucesivo habrá un *dentro,* una vida interior que oponer al *fuera.* Plotino está en la línea divisoria de esta separación, en la que el fuera solar del Uno constituye el interior recogido del Sabio, sin ninguna alteridad.

AMAR O PENSAR

La pasión crística zarandeó y abrió la tranquila contemplación de este narcisismo neutralizado por la reflexión de la divinidad autárquica, introduciendo lo *imposible.* El pecado y la pasión indican a Narciso, que se mira en el Más Allá, que no todo es paraíso en este infierno y que el propio hijo de Dios puede ser abandonado por su Padre. El Uno es un Otro en el ágape de la Cruz. Sin embargo, la malicia teológica no olvidará que la salvación es en definitiva una consecuencia del narcisismo. No sólo se debe amar al otro como a uno mismo, sino que el mismo Dios sólo es accesible a nuestro amor en la medida en que amamos nuestro «propio» bien. A propósito del *Amor sui,* hemos releído a Santo Tomás (1227-74) que, siguiendo a San Agustín (354-430), preconiza que la manera buena de amar es «amarse» «en vista y a causa de Dios». Hemos constatado así que, sin egoísmo alguno, que es de hecho un fenómeno muy secundario, el Doctor Angélico preconiza el renacimiento del «propio bien» como único acceso posible al *«ser bien»* que es Dios. Esta apropiación de Dios y, a la inversa, esta divinización del propio bien, es una formidable dialéctica mediante la cual, gracias a un Tercero dador y creador, la Iglesia promete la salvación al narcisismo, que tiene en lo sucesivo el derecho, gracias a Dios, de replegarse sobre sí mismo.

Mientras el Yo occidental pudo imaginarse como un *Ego affectus est*

con San Bernardo (1091-1153), por ejemplo, su espacio psíquico —continente reflexivo del narcisismo primario— permaneció a salvo y pudo integrar las crisis perpetuamente. El heroísmo de un *Ego cogito*, que Descartes introdujo siguiendo las huellas blanqueadas de Santo Tomás, condujo a la conquista del *fuera* olvidado en el dispositivo de la salvación narcisista. Fuera de la naturaleza, a subyugar por la ciencia; fuera del objeto de placer, a dominar por la dinámica sadomasoquista de la erótica libertina. Galileo y Sade son los héroes de esta epopeya conquistadora, cuya ruina anunciará el presidente Schreber. Para este personaje jurista de Freud que, en la estela del humanismo y de la revolución burguesa, experimenta la imposibilidad de un espacio psíquico estabilizado (el suyo está roto por rayos y lenguas de fondo), el universo del no creyente sólo se constituye en el delirio místico: siempre recurriendo a Dios, pero con un recurso privado de sentido, absurdo. No hemos salido del dilema: Galileo y Sade el revolucionario por un lado, Schreber el legislador loco por otro. El malestar viene siempre de una exclusión del amor: del *Ego affectus est.*

Se ha insistido mucho en la crisis de la paternidad como causa del malestar psicótico. Por encima de la tiranía a menudo feroz pero fáctica e increíble de la Ley y del Superyó, la crisis de la función paterna que conduce a una carencia del espacio psíquico es, de hecho, una erosión del padre amante. Los Narcisos cargados de vacío sufren una falta de amor paterno: ávidos de ser otros o mujeres, quieren ser amados.

Es un error buscar pelea con Freud sobre cuestiones de sexualidad: no habría comprendido a las mujeres, habría reprimido su homosexualidad, habría seguido siendo un burgués judío «uxorioso»... El descubrimiento de Freud, que abre el ancho camino de la sexualidad, se refiere de hecho a lo imposible del espacio psíquico. Un espacio psíquico insostenible, cargado de engaños, de alucinaciones, de mentiras... Pensemos una vez más en todos esos esquemas, esbozos, tópicos y territorios que no cesa de proponer y renovar desde *Proyecto* (1895) hasta *Moisés y el monoteísmo* (1939). Lacan lo ha retomado en este punto precisamente para sugerir, apoyándose en la topología y el nudo borromeo, las escapadas y las infinidades de esta experiencia del significante a la que ya no considera interior, pero a la que quiere mantener espacializable, totalizable, dominable, matematizable. ¿Es esto posible?

DE LA APARIENCIA EXCÉNTRICA: LO IMAGINARIO COMO PROCESO

Este es la apuesta del psicoanálisis, pero también su crisis ¿Tenemos que construir un espacio psíquico, un cierto dominio del Uno en el propio seno de los desastres psíquicos de los angustiados, de los suicidas, de los impotentes? ¿O, por el contrario, tenemos que seguir, propulsar, favorecer, escapadas, derivas? ¿Se trata de rehacer a nuestros modernos Narcisos un espacio propio, un «*home*»: reparar el padre, tranquilizar a la madre y permitir la creación de un interior pleno, reflexivo, dueño de sus pérdidas y sus correrías, si es que este objetivo es realizable? ¿O acaso la frecuencia de estos sufrimientos que no encuentran plenitud, alivio ni satisfacción más que en la embriaguez (de la droga a la música sacra que sacrifican lo propio y el sexo en aras del infinito) indica que se ha cerrado una época psíquica?

Yo veo al psicoanálisis más como el operario de una salida de este cercado que como su guardián. El antiguo espacio psíquico, el aparato de proyección y de identificación más o menos acomodado a base de neurosis ¿ya no se tiene en pie? Bueno, quizá sea que otro modo de ser, de des-ser, intenta ocupar su lugar. No intentemos darle los contornos de lo «propio», asegurándolo con nuestra autoridad de «psi» y llenándolo del sentido psicológico de nuestras interpretaciones. Dejémoslo flotar, a veces vacío, inauténtico e hilvanado. Que aparente, que la apariencia se tome en serio, que el sexo sea tan inesencial, por ser tan grave, como una máscara o un signo escrito: lleno desde fuera, dentro nada.

¿Estoy viendo como el espacio psíquico europeo se transforma en japonés [2]?, ¿pidiendo al analista que sea el agente de este nuevo reino de lo inauténtico, el promotor del imperio socialista de los «falsos *selfs*»? ¿Acaso el arte de todos los tiempos no ha abierto ya este camino?

En la medida en que el analista no sólo hace surgir verdades, sino que trata de remediar los dolores de Jean o de Juliette, debe ayudarlos a construir su propio espacio. Ayudarlos para que no sufran por ser simples figurantes en su vida, o fragmentos de cuerpos rotos arrastrados por la corriente de su placer. Ayudarlos, por tanto, a decirse y escribirse en espacios inestables, abiertos, indecidibles. La asociación libre del discurso analítico prepara la polilógica de esta denominación y de esta escritura excéntrica. No se trata de llenar de sentido la «crisis» —el vacío de Jean— ni de dar un lugar exacto a las correrías eróticas de Juliette. Sino de desencadenar un discurso en el que el «vacío» del uno y el «fuera de

[2] Para un acercamiento psicoanalítico al universo japonés, cf. Doi Takeo, «Asiathèque», en *Le jeu de l'indulgence*, París, Le Sycomore, 1980.

lugar» de la otra se conviertan en elementos esenciales, «personajes» si se quiere, indispensables de un *work in progress*. Se trata de hacer de la crisis un *work in progress*.

¿Hablar, escribir? ¿No es también construir lo «propio», aunque sea polivalente? A la espera de que las instituciones sociales integren a estos extraterrestres, a estos supervivientes del narcisismo primario, seguirá siendo en imaginación y en realizaciones simbólicas donde su identidad desfalleciente mejor consiga construirse como necesariamente falsa: imaginaria. Cuando los comportamientos y las instituciones hayan integrado el fracaso de la representación no como un fallo de la máquina o como un sufrimiento del individuo, sino como una ilusión entre otras, habrá tenido lugar un nuevo ajuste del narcisismo. Desculpabilizará la Imagen estable y desinvestirá la Unidad trascendental que asegura su autenticidad. Revalorizará la apariencia, lo imaginario. Para este espacio psíquico abierto, indecidible, la crisis no será un sufrimiento, sino un signo, en el interior de una trama cuya verdad reside en la posibilidad de absorber las apariencias. Propongo lo imaginario como antídoto de la crisis. No mediante la «imaginación al poder», que es el grito de los perversos que aspiran a la ley. Sino mediante una saturación de los poderes y contrapoderes por construcciones imaginarias: fantasiosas, osadas, violentas, críticas, exigentes, tímidas... Dejadlos hablar, los E.T. vivirán. Lo imaginario triunfa allí donde el narcisista se vacía y el paranoico fracasa.

DISCURSO AMOROSO Y TRANSFERENCIA

Ahora bien, lo imaginario es un discurso de transferencia: de amor. A través del deseo que aspira a la consumación inmediata, el amor está rodeado por el vacío y se apoya en prohibiciones. El hecho de que hoy en día no tengamos un discurso de amor revela nuestra incapacidad para responder al narcisismo. En efecto, la relación amorosa se basa en la satisfacción narcisista, por una parte, y en la idealización, por otra. Aunque la «crisis» del espacio psíquico hunda sus raíces en la «muerte de Dios», recordemos que para Occidente «Dios es amor». El ágape de la cruz de San Pablo, el «Dios es amor» de San Juan, nos dejan sin duda fríos, pero también vacíos. Freud, ese posromántico, fue el primero en hacer del amor una cura. Para permitir captar no una verdad, sino un renacimiento, como una relación amorosa que nos rehace de nuevo, provisional y eternamente. Pues la transferencia, como el amor, es, ya lo hemos dicho, un verdadero proceso de autoorganización comparable a lo que las modernas teorías llaman en lógica y biología «sistemas abiertos».

Así pues, el psicoanálisis no inaugura un nuevo código amoroso después de la cortesanía, el libertinaje, el romanticismo, la pornografía. Marca el fin de los códigos, pero también la permanencia del amor como constructor de espacios de palabras. Aunque indica lo indispensable del principio transferencial o amoroso para que un cuerpo siga vivo y no se convierta en un cadáver en movimiento, paradójicamente desdramatiza la relación amorosa investida en la transferencia. El pacto analítico, como el pacto de Fausto con el diablo, garantiza la renovación, el renacimiento, la juventud; sobre este fondo, las crisis forzosamente amorosas pueden ser contratos provisionales e inesenciales. Freud había pensado en proponer, entre los poderosos antídotos del malestar en la cultura, la relación amorosa, pero sin embargo renunció a ello muy pronto, porque pensaba que, aunque el amor procura el sentimiento oceánico del narcisismo colmado, nada hiere más que una ruptura amorosa [3]. No obstante, en este texto olvidaba mencionar que la cura psicoanalítica continúa alimentándose de un amor que transciende las incertidumbres *de los* amores. Amor de transferencia que moviliza la aptitud para la idealización en el mismo corazón del deseo y del odio: un vaciado y un alivio de la perversión.

Jean y Juliette vienen precisamente a buscar esta aptitud junto al analista, que es quizá el único que les permite entrever un relevo a sus heridas narcisistas. Sin sugerencias ideológicas, morales o partidistas, sino por la simple escucha amorosamente... distraída.

DE QUERUBÍN A E.T.

Gracias a las elaboraciones cristianas, Narciso ha apodido rehacerse, darse una dignidad musical y pictórica, y conmover a generaciones con su metamorfosis. En Querubín, por ejemplo. Aquél cuyo corazón «suspira», en Mozart, de día, de noche, sin saber si es por amor.

Hoy, Narciso es un exiliado, privado de su espacio psíquico, un extraterrestre de aspecto prehistórico falto de amor. Niño confuso, desollado, un tanto repugnante, sin cuerpo ni imagen precisos, que, habiendo perdido su propio, extranjero en un universo de deseo y de poder, sólo aspira a reinventar el amor. Los E.T. son cada vez más numerosos. Todos somos E.T.

[3] Cf. S. Freud, *Malaise dans la civilisation*, París, PUF, 1971: *G. W.*, t. XIV, 1930 [«El malestar en la cultura», en *Obras completas*, III (3 vols.), Madrid, Biblioteca Nueva, 1973].

El único punto en común entre este síntoma moderno y Querubín es que el lenguaje que amansa y nos hace amar a ese desarraigado del espacio psíquico sigue siendo imaginario. Música, película, novela. Polivalente, indecidible, infinito. Una crisis permanente.



impreso en editorial melo, s. a.
av. año de juárez 226-local d/col. granjas san antonio
del. iztapalapa-09070 méxico, d. f.
tres mil ejemplares y sobrantes
27 de febrero de 1987

Ser psicoanalista es saber que todas las historias acaban hablando de amor. La queja que me confían los que balbucean a mi lado siempre tiene su origen en una falta de amor presente o pasada, real o imaginaria. Y sólo puedo entenderla si yo misma me *sitúo en ese punto de infinito, dolor o arrebato.* Con mi desfallecimiento, el otro compone el sentido de su aventura.

Nuestra sociedad no tiene ya código amoroso. En cada relato privado, íntimo, inconfesable, buscamos descifrar los meandros de ese mal que tiene una relación tan extraña con las palabras. Idealización, estremecimiento, exaltación, pasión; deseo de fusión, de catástrofe mortal tendida hacia la inmortalidad, el amor es la figura de las contradicciones insolubles, el laboratorio de nuestro destino.

¿Filosofía, religión, poesía, novela? Historias de amor, de Platón a santo Tomás, de *Romeo y Julieta* a *Don Juan*, de los trovadores a Stendhal, de la madona de Baudelaire a Bataille. Las grandes elaboraciones simbólicas no dicen nada que no se escuche en la sombra, cada día. Estar psíquicamente en vida significa estar enamorado, en análisis o presa de la literatura. Como si toda la historia humana no fuera más que una inmensa y *permanente transferencia.*

J.K.

Julia Kristeva nació en Bulgaria en 1941. Trabaja en Francia desde 1966 y es investigadora del CNRS. Entre otras obras, ha publicado *La révolution du langage poétique, La traversée des signes, Pouvoirs de l'horreur, Le texte du roman...*

diseño *gráfico* Carlos Palleiro

